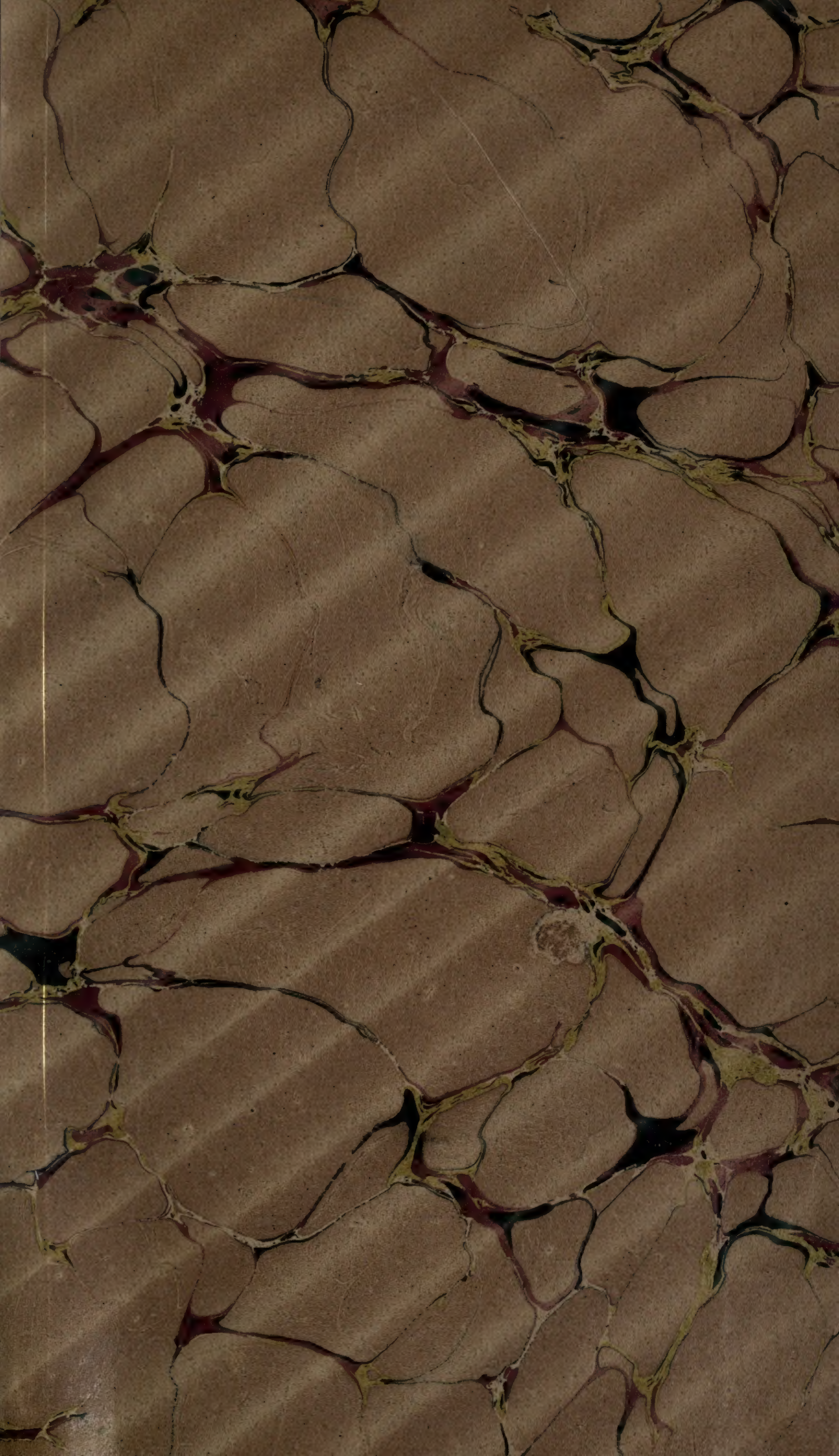




COURS
DE LITTÉRATURE
DRAMATIQUE.

V.

PARIS. — IMPRIMERIE DE CASIMIR, RUE DE LA VIEILLE-MONNAIE, N° 12.

COURS
DE
LITTÉRATURE
DRAMATIQUE,
OU
RECUEIL PAR ORDRE DE MATIÈRES
DES FEUILLETONS DE GEOFFROY,
PRÉCÉDÉ
D'UNE NOTICE HISTORIQUE SUR SA VIE ET SES OUVRAGES.

SECONDE ÉDITION,

Considérablement augmentée, et ornée d'un *fac simile* de l'écriture de l'Auteur.

Fata canit, foliisque notas et nomina mandat;
. . . .
Illa manent immota locis. . . . .
VIRGIL., *Æn.*, lib. III.

TOME CINQUIÈME.

PARIS,
PIERRE BLANCHARD, LIBRAIRE,
GALERIE MONTESQUIEU, N° 1, AU PREMIER.

1825.

COURS
DE LITTÉRATURE
DRAMATIQUE.

THÉATRE
DE LOUVOIS ET DE L'ODÉON.

M. CHARLEMAGNE.

LA PETITE MAISON DE THALIE.

Ce théâtre n'a été jusqu'ici qu'une hôtellerie où les comédiens sont descendus en passant, comme de simples voyageurs ; puissent les acteurs échappés aux flammes de l'Odéon trouver dans la rue de Louvois un terme à leurs longues disgrâces ! puisse cette troupe errante y fonder, sous les auspices du joyeux Picard, un établissement durable ! Le succès d'une bien faible bagatelle, qui sert d'inauguration à ce nouveau spectacle, semble être pour lui un heureux présage de l'indulgence du public.

Les pièces épisodiques, affranchies des embarras du plan et de l'intrigue, n'en sont que plus obligées d'offrir des caractères saillans, des détails ingénieux et des motifs de scène qui réparent par le comique le

défaut d'intérêt. Thalie, fatigué de son magnifique palais, où elle bâille noblement, charge Momus de lui faire l'emplette d'une petite maison où elle puisse s'égayer avec plus de liberté : l'idée est assez piquante ; malheureusement il y a déjà beaucoup trop de ces réduits libertins, qu'on peut appeler les petites maisons de Thalie ; et cette veuve de Molière, depuis la mort de son mari, n'a déjà fait que trop d'extravagances. Quoi qu'il en soit, Momus s'est fort bien acquitté de sa commission ; la maison est achetée, et tout est prêt pour y recevoir Thalie. On se doute bien que Momus n'est autre que Picard ; dès qu'il a paru, des applaudissemens capables d'ébranler la petite maison sont partis de toutes parts avec impétuosité, et se sont prolongés pendant six minutes. Le portier vient lui apporter la liste de ceux qui se sont déjà présentés pour le voir, et lui remet en même temps une lettre de M. Pointdevue, architecte, qui lui propose d'abattre la maison pour l'embellir. Thalie arrive, vêtue non pas en déesse de la comédie, mais en jolie femme de Paris ; Momus est aussi habillé à la française ; il n'a ni grelots ni marotte, et avec ce costume il n'en a pas besoin : d'ailleurs, des dieux allant à leur petite maison ne doivent pas être en habit de cérémonie. L'auteur met dans la bouche de Thalie un éloge assez fade des modes actuelles ; les jolies femmes se sont montrées fort ingrates, et cette flatterie un peu lourde est tombée tout à plat.

La porte de Thalie est ouverte à tout le monde, et les visites commencent. Le premier qui se présente est un vieux habitué du café Procope, qui gémit sur la décadence de notre théâtre, et rappelle avec emphase les grands acteurs qui ne sont plus. Thalie se

moque de cette manie des vieillards, qui toujours vantent le passé; mais elle s'engage témérairement dans l'inventaire de nos richesses présentes, qui ne sert qu'à faire éclater notre indigence : mademoiselle Vanhove, Molé, mademoiselle Contat, voilà, d'après le calcul de Thalie, la somme totale de notre fortune dramatique; mais n'est-il pas bien étrange que cette déesse de la comédie ne sache pas que l'emploi de mademoiselle Contat fut toujours très-différent de celui que remplissait mademoiselle Dangeville, et qu'on ne peut apercevoir aucun rapport entre le talent de ces deux actrices? Il y a peut-être plus d'imprudence encore dans l'espèce de revue que fait Thalie des nouveaux ouvrages qui enrichissent notre scène; le public n'a entendu qu'avec dégoût le panégyrique de Fabre et des *Précepteurs;* l'auteur de *l'École des Jeunes Femmes* s'est ressenti de ce contre-coup, et ces deux tirades, très-déplacées, très-maladroites, ont été accueillies avec la plus froide indifférence. Les auteurs prieront désormais M. Charlemagne de ne point se charger de les louer, de peur de les compromettre. Si le vieillard n'était pas poli, il pourrait abuser contre Thalie de son bavardage indiscret, et la chicaner sur cette maxime :

> Trop de regret pour ce qu'on a perdu
> *Fait jouir mal* de ce qui reste.

Indépendamment de la platitude de ce style, *fait jouir mal,* il est très-évident que le peu qui reste rappelle nécessairement le regret de ce qu'on a perdu. Se contenter de ce qu'on a, faute de mieux, c'est philosophie, c'est sagesse, et non pas jouissance; admirer ce qui est mauvais ou médiocre, par ignorance de ce qui est bon, c'est le bonheur des sots : il y a tel spectateur qui *jouit* plus de *madame Angot* que du

Misanthrope; mais ce n'est pas à Thalie à vanter cette espèce de jouissance.

Le vieux frondeur a un neveu qui n'est pas moins chagrin que son oncle; il vient aussi faire confidence de ses griefs à Thalie, qui paraît toujours fort contente de l'état actuel de notre théâtre, et qui du moins se console assez légèrement en disant que s'il y a eu jadis de grands acteurs et de grands auteurs,

On les égalera peut-être.

Ce *peut-être* n'est pas très-rassurant : l'interprète de Thalie ressemble aux commentateurs qui font dire aux anciens tout ce qu'ils veulent. Que lui en eût-il coûté de donner un peu plus de goût et de sens à Thalie?

Une petite folle vient ensuite se plaindre à Thalie de ce qu'il n'est plus possible de dîner si l'on veut aller à la comédie; elle voudrait que le spectacle ne commençât qu'à neuf heures, et si on lui tient rigueur, elle est décidée à ne dîner qu'après le spectacle. Cette scène est beaucoup trop longue : le comique en est usé; on y réchauffe de vieilles plaisanteries sur l'ancien directeur de l'Opéra, qui ressemblent aux modes de l'année dernière; ce qu'il y a de plus plaisant, c'est la colère du partisan de l'ancien théâtre, qui menace à son tour de souper avant la comédie.

La scène suivante est encore plus triviale; c'est un auteur qui vient présenter une pièce; Thalie, déjà excédée de ces nouveaux visages, sonne Momus, et le charge de ses audiences : Momus, après avoir essuyé, avec trop de patience, les sottises et la jactance du poëte, l'éconduit assez durement. Cet auteur, nommé *Têtu*, a cependant fait rire, lorsque

dans son dépit il déclare qu'il achètera un théâtre et paiera des acteurs :

> Je me ruinerai, mais on joûra mes pièces.

Il est cependant peu vraisemblable que ce poëte dise qu'il se ruinera ; car, à son air et à son costume, il est aisé de juger que la chose est déjà faite.

A l'auteur succède un journaliste, qui se flatte de dispenser la gloire, et qui

> Des sots qu'on oublîrait fait des sots immortels.

Piqué du mépris de Momus pour sa manufacture de réputations, il le menace de venger, par des satires, le refus qu'il fait de ses éloges. Il y a là quelques petites malices innocentes de M. Charlemagne contre les rédacteurs de *feuilletons*, qui trouvent que *personne n'a d'esprit* : cela ne me regarde pas ; car je trouve au contraire que tout le monde en a beaucoup trop, et nommément M. Charlemagne.

Le journaliste fait place à un danseur et à un auteur de pantomimes, qui viennent chacun offrir à Momus leur petit ministère ; le dieu folâtre s'amuse à les irriter l'un contre l'autre, et ces artistes finissent par se dire de grosses injures. Presque toutes ces scènes joignent à la prolixité et à la prétention le défaut d'être extrêmement surannées ; ce sont de vieilles connaissances ; l'auteur s'est amusé à ramasser des lambeaux qui traînent depuis long-temps sur tous les théâtres ; mais le moment était favorable pour le débit de cette friperie ; et lorsque Thalie prend congé des spectateurs en leur disant :

> Courez, courez toujours au palais de Thalie,
> Mais ne négligez pas sa petite maison,

elle a été fort applaudie ; on a demandé le nom de

l'auteur, et même sa personne; mais il s'est dérobé à sa gloire.

La modestie des sociétaires de l'Odéon prévient d'autant plus en leur faveur, que ce n'est pas la vertu des comédiens; mais il me semble qu'il était hors de propos de vanter si fort le Théâtre-Français, qui ne leur fera peut-être que trop sentir sa supériorité; les railleries sur les petits théâtres sont encore plus déplacées. M. Charlemagne n'a connu la mesure ni dans la louange ni dans la critique; il a cherché ce qui était brillant plutôt que ce qui était convenable à la circonstance. (18 floréal an 9.)

LES DESCENDANS DU MENTEUR.

Le théâtre aurait plus besoin d'avoir des descendans de Corneille que des *Descendans du Menteur*. Il me semble qu'Alexis et Ferdinand Ducoudrai, qui se disent issus en droite ligne du fameux Dorante de Poitiers, ne sont pas plus sincères sur leur généalogie que sur l'état de leurs finances; car il résulte de leurs titres qu'ils sont originaires de Gascogne et non pas du Poitou : ce sont les vrais enfans, les dignes héritiers de M. de Crac, l'honneur de la Garonne, dont les gasconnades sont avantageusement connues sur la scène française.

Dans *la Suite du Menteur* de Corneille, Dorante paraît presqu'à moitié corrigé; il ne se permet, dans l'espace de cinq actes, que quatre petits mensonges, qui même lui font honneur : il ment par générosité, par discrétion, par délicatesse. Comment se fait-il qu'il ait transmis à ses descendans un penchant à la fourberie qui ne peut guère s'allier avec un caractère honnête? Ceux que M. Charlemagne vient de

mettre sur la scène ne pourraient être regardés tout au plus que comme des bâtards de la famille de Dorante, comme d'indignes rejetons d'une tige si belle; ils ont même l'âme assez peu élevée pour renier leur illustre aïeul : l'un se dit fils de Cagliostro, un des plus fameux imposteurs du dernier siècle ; l'autre se prétend bâtard de Voltaire, qui fut aussi dans son temps un insigne menteur, mais qui mentit du moins avec plus de succès et plus de gloire. Tous les poëtes d'ailleurs ont le privilége de mentir ; on est même convenu d'estimer leurs mensonges, lorsqu'ils ressemblent à la vérité et ne blessent point les mœurs.

Le Dorante de Corneille est un jeune homme bien né et d'une noble origine; il est galant, honnête, généreux : son seul défaut est de s'égayer aux dépens des gens trop crédules, en leur contant des fables ; mais ses contes n'ont jamais un objet bas et vil ; il ne ment jamais par des vues d'un intérêt sordide. L'intrigue et l'escroquerie ne déshonorent point les jeux de son imagination; c'est un étourdi, une tête folle; mais ce n'est ni un aventurier ni un chevalier d'industrie ; c'est ce qui le rend aimable, gai et du meilleur comique.

Il y a bien loin de ce charmant jeune homme aux deux aigrefins qu'on dit être ses descendans. Alexis Ducoudrai se donne à Paris pour un financier, pour un riche banquier, quoiqu'il n'ait pas le sou et qu'il soit couvert de dettes. Ferdinand Ducoudrai est un juif errant ; il parcourt l'univers en trompant tout le monde. La première dupe qu'il essaie de faire en arrivant à Paris, est son propre frère Alexis, qu'il ne connaît pas parce qu'il ne l'a pas vu depuis son enfance : il achète deux mille écus le mobilier de ce frère, quoique tout son avoir consiste en cinquante

louis. Le vendeur voudrait bien avoir ces cinquante louis, car il est sur le point d'aller en prison faute de pouvoir payer une pareille somme; mais l'acquéreur n'est pas disposé à s'en dessaisir. Pour l'attendrir, Alexis lui présente sa sœur et la lui promet en mariage, quoiqu'elle soit mariée : ce sont bien là des fourberies plutôt que des menteries.

Ferdinand donne dans le panneau et se laisse duper par cette prétendue fille qui fait l'Agnès ; ce qui est indigne d'un illustre tel que lui, qui a dupé tout le genre humain. Au moment où il se croit sûr d'épouser la belle avec cent mille écus, Ferdinand, comme un sot, lâche les cinquante louis; et Alexis, poussant jusqu'au bout la mystification, fait accroire à son frère que les cinquante louis qu'il paie à son créancier sont une aumône qu'il fait à un vieillard indigent. Tout finit par la reconnaissance des deux frères, qui s'embrassent en s'admirant mutuellement, et en se félicitant sur l'heureux talent qu'ils ont pour mentir.

On doit reconnaître dans ces deux personnages M. de Crac et son fils, et dans la sœur une copie de la fausse Agnès. Cependant M. Charlemagne a paru fort mécontent qu'on ait traité de fourbes et d'escrocs ses descendans du menteur. Il a plaidé leur cause avec esprit et gaîté ; mais il s'en faut bien qu'il ait prouvé victorieusement la droiture et la probité de ses cliens : il serait difficile de rétablir leur réputation sur cet article. Ce qui constitue l'intrigant, c'est de mentir pour cacher l'état de ses affaires, et pour tromper dans des discussions d'intérêt ceux avec qui l'on traite ; et certes les deux descendans du menteur ne sont pas des gens de très-bonne foi dans le commerce ; leurs mensonges ne sont pas tout-à-fait

innocens : ils ne sont pas si nobles que le héros dont on les fait descendre ; c'est une race dégénérée et tombée dans la roture. (25 prairial an 13.)

LE VOYAGEUR FATALISTE.

On a singulièrement abusé ici du privilége qu'ont les poëtes dramatiques de donner à des riens des titres pompeux : *le Voyageur fataliste* présente l'idée d'un philosophe errant qui, dans de longs voyages, jouet des événemens et du sort, se soumet aux décrets éternels avec une résignation stoïque ; il semble que ce voyageur soit une espèce d'Énée poursuivi par les destins sur la terre et les mers :

. . . . *Terris jactatus et alto,*
Vi Superûm. . . . .

Ce n'est point du tout cela : ce sage vagabond n'est qu'un comédien de campagne, directeur d'une troupe foraine ; c'est un histrion ambulant, qui vit sans souci, prend les événemens comme ils viennent, et s'amuse à mystifier ses hôtes ; il n'y a dans son fait ni fatalité, ni destinée, ni courses lointaines. J'ignore par quel motif l'auteur a voulu faire de ce comédien un moraliste très-grave, et par conséquent froid et triste : il ne parle que de la Providence, de l'ordre immuable des destinées, de la volonté de l'Être suprême ; il abonde en sentences sur le néant des choses humaines, sur la mort qui met tout de niveau, sur la vanité et la sottise des hommes : on dirait qu'il répète, chemin faisant, des passages de mélodrame : c'est une froide mystification. Cette affectation de philosophie répand sur la pièce une teinte un peu sombre, et souvent glace la scène.

Pourquoi n'a-t-on pas donné au comédien une

physionomie plus riante? L'ouvrage ne pouvait qu'y gagner. Ce pédantisme d'un histrion embéguiné de morale, ne paraît point naturel; j'aurais mieux aimé un homme vif et gai, se moquant de tout, tel que ce Melchior Zapata dont Le Sage a tracé, dans son *Gil Blas*, une si agréable peinture. Ce comédien espagnol a son habit doublé d'affiches de comédie; il trempe des croûtes de pain dans la première fontaine qu'il rencontre sur sa route, et ne refuse point un meilleur repas quand le hasard le lui présente. On vient de le siffler à Madrid; il n'en fait que rire, et c'est assurément, dans un comédien, le dernier degré du stoïcisme. La plus grande fatalité qu'il y ait dans son étoile, c'est la sagesse de sa femme; il est étonné, confondu : *Qui diable*, dit-il, *n'y aurait pas été trompé comme moi? il faut que parmi les comédiennes de campagne il s'en trouve une vertueuse, et qu'elle me tombe entre les mains!* Cependant il supporte gaîment ce malheur, et vit dans l'espérance que sa femme se corrigera : voilà, certes, un voyageur fataliste de bonne humeur, et bien plus comique que celui de la nouvelle comédie.

Ce dernier entre sur la scène dans l'équipage d'un homme qui sort d'un bois, où il a été pillé par des voleurs. A l'entendre, on lui a volé un très-bel habit et deux cents pièces d'or. Les directeurs de troupes foraines voyagent rarement avec d'aussi grosses sommes; quand ils ont payé leurs acteurs, ils se trouvent ordinairement dans un état à pouvoir chanter devant les voleurs :

Cantabit vacuus coràm latrone viator.

Cet homme, dont l'extérieur est très-suspect, demande l'hospitalité dans la maison de M. Volf, riche parti-

culier de Berlin. On lui donne bien à déjeûner ; mais ensuite on le renvoie sur sa bonne mine : c'est M. Benoni, précepteur de la maison, qui est chargé de lui signifier son congé. Le voyageur disparaît ; on croit qu'il n'en sera plus question, lorsque tout à coup M. Ernest, jeune officier du roi, ami de M. Volf, et prêt à devenir son gendre, accourt tout effaré pour lui reprocher son incivilité à l'égard du voyageur. Il a trouvé cet aventurier dans les jardins du roi, et il a entendu le roi dire, en regardant cet inconnu : *Voilà donc l'homme que j'ai vu la couronne en tête, traîné sur un char de triomphe !* De ces paroles il a conclu que l'étranger était quelque grand personnage très-connu du roi.

Tout autre que M. Volf n'aurait fait que rire de ce discours, ou peut-être en eût soupçonné le mystère ; mais M. Volf est un original, un fou possédé de la manie de parvenir et de faire parler de lui à la cour ; c'est un homme à systèmes, à rêves creux, infatué de politique et de diplomatie ; il se croit appelé à gouverner l'État, et soupire après l'instant heureux où il pourra révéler au roi toute sa science. Le rapport de son gendre futur le met au désespoir ; il prend les paroles du roi au pied de la lettre ; il charge M. Ernest de faire au voyageur de très-humbles excuses, et de l'inviter de sa part à dîner.

Le comédien se rend de bonne grâce à cette invitation. Volf s'imagine voir, sous la souquenille dont il est revêtu, quelque grand prince voyageant *incognito*. Il le comble d'honneurs ; tous ses laquais bien parés sont là pour servir l'inconnu. Un changement de décoration, qui se fait tout à coup dans sa personne, double la folie du politique ambitieux. Le tailleur du roi apporte à l'aventurier un habit tout éclatant d'or ;

celui-ci l'endosse sans façon, et ne paraît pas surpris de cette magnificence : c'est alors qu'on ne peut plus douter dans la maison que ce ne soit un prince. On aperçoit ici quelque ressemblance avec la comédie du *Portrait du duc*, dont la principale situation est la même, si ce n'est que dans l'une c'est un officier, et dans l'autre c'est un comédien qui passe pour un prince.

Après un dîner somptueux, le comédien, dont la morale s'est un peu déridée, fait quelques complimens à la fille de M. Volf. Le vieux fou ne va-t-il pas s'imaginer que le prince est amoureux de sa fille, et pourrait bien l'épouser? Ce rêve est assez court; car le comédien déclare qu'il est marié : légère réminiscence de madame Guibert dans *la Petite Ville*. M. Volf est bien forcé de renoncer à l'espoir d'avoir le prince pour gendre; mais il ne renonce pas à l'avantage de l'avoir pour protecteur auprès du roi : il implore sa faveur; et, pour le convaincre du mérite d'un protégé tel que lui, il présente à son altesse tous ses plans, tous ses manuscrits, et le presse d'en faire la lecture. Le comédien se garde bien d'y toucher, dans la crainte de faire une fort mauvaise digestion d'un excellent dîner; il aime beaucoup mieux s'égayer de la ridicule crédulité de M. Volf, et surtout de l'imbécilité du précepteur Benoni.

Il faut dire un mot de ce précepteur, le second personnage comique de la pièce. On sait que l'usage immémorial du théâtre est de présenter les précepteurs comme des sots et des niais, afin d'inspirer plus de respect pour l'éducation : les parens sont en cela d'accord avec les comédiens; ceux-ci font des niais des précepteurs, ceux-là en font des valets. Depuis que la comédie est une partie de l'instruction publi-

que, les précepteurs devraient être en meilleure posture au théâtre ; mais il paraît qu'on désespère de les rendre intéressans, et l'on continue de les rendre ridicules.

Nous avons vu que M. Volf avait ordonné à ce précepteur de congédier l'étranger ; mais depuis que dans son esprit l'étranger est devenu prince, il veut, en grand politique, que le précepteur prenne sur son compte cette violation de l'hospitalité, et contrefasse l'imbécile pour rendre l'aveu moins odieux. Le précepteur, qui est un bel-esprit, un faiseur de petits vers, une espèce de Trissotin, est étrangement scandalisé de la proposition ; mais il se soumet de peur d'être chassé. M. Volf, pour donner au prétendu prince une satisfaction éclatante, assemble devant lui tous ses domestiques, dont le précepteur fait partie ; il les interroge, et tous s'obstinent à nier ; le poids de l'accusation tombe sur le malheureux précepteur. Volf l'accable d'invectives : Benoni s'excuse comme un niais, et ne joue pas mal son rôle ; mais, pour prendre sa revanche, il vient après le dîner faire la cour au prince dramatique, et le divertit beaucoup par les efforts qu'il fait pour montrer de l'esprit.

Enfin, après avoir assez joué la comédie, l'histrion ambulant juge qu'il est temps de se démasquer et d'abdiquer sa principauté : voyant éclater dans tous les yeux une vive curiosité de savoir qui il est, il consent, en bon prince, à satisfaire la compagnie. Après avoir débité, du ton d'un héros de théâtre, une longue et pompeuse énigme, où tous les attributs de sa profession sont décrits en haut style, il dit le mot, le grand mot attendu avec impatience : au grand étonnement des auditeurs, il se proclame comédien, et offre au précepteur une place de Gilles ou de

Pierrot dans sa troupe. M. Volf, qui avait fait mettre les chevaux à son carrosse neuf pour reconduire le prince, les fait ôter sur-le-champ, sous prétexte qu'ils ne se portent pas assez bien pour reconduire un comédien. (Nouvel emprunt fait à madame Guibert.) Le comédien s'en retourne à pied ; M. Ernest épouse la fille de M. Volf, et M. Volf attend une meilleure occasion de se produire à la cour.

L'idée de cette comédie est ingénieuse et plaisante ; l'exécution le serait davantage, si le voyageur fataliste était moins empesé et moins sentencieux dans les deux premiers actes : il s'humanise dans le dernier, et devient beaucoup meilleur. Les rôles de M. Volf et de Benoni sont très-chargés, mais ils font rire ; et ce qui les fait valoir, c'est qu'ils sont parfaitement joués, le premier par Picard aîné, le second par Clozel. On sera moins surpris de la supériorité de Clozel dans les niais, si l'on fait attention à l'extrême affinité que j'ai déjà observée entre un niais et un fat : la différence n'est que dans certaines formes ; au fond, c'est la même chose. La pièce est bien conduite ; on y remarque cette versification facile et souvent heureuse qui distingue les productions de M. Armand Charlemagne. (23 août 1806.)

RICCOBONI.

LES CAQUETS.

Je n'approuve point l'auteur des *Caquets*, d'avoir fait choix d'une nature trop basse : il n'en est pas de la poésie comme de la peinture : la vérité seule est un objet d'admiration dans un tableau de Teniers : plus les personnages sont ridicules et grotesques, plus on vante l'art du peintre : il y a dans la facture un mérite réel, très-indépendant de la qualité des objets ; mais la poésie réprouve les bambochades. Une nature ignoble et triviale ne vaut pas la peine d'être imitée ; voilà pourquoi le burlesque et le poissard n'obtiennent que le mépris, lors même qu'ils excitent le rire.

Les caquets sont le fléau de toutes les classes de la société ; ils règnent dans les cercles même où l'on ne se rassemble que pour le plaisir ; mais leur véritable empire est dans les associations dont les membres ont des intérêts différens, dans le cours, dans les familles, dans les académies, dans les couvens, dans les réunions de femmes, dans les sociétés de comédiens. Les petites villes en sont surtout infectées, parce que les habitans, trop rapprochés, se connaissent tous et semblent ne former qu'une famille. L'oisiveté, la curiosité, la faiblesse, et cet instinct de rivalité et de jalousie que les bonnes gens découvrent quelque-

fois avec regret au fond de leur âme ; voilà les sources les plus ordinaires des caquets du peuple. On en accuse plus souvent les femmes, parce qu'elles ont moins d'idées dans la tête, des passions plus vives dans le cœur, et une vie plus sédentaire.

Chez le peuple, les caquets ne sont qu'un besoin de se mêler des affaires d'autrui, parce qu'il n'est pas agréablement occupé des siennes ; qu'un bavardage grossier, machinal et rarement nuisible ; mais dans les rangs plus élevés, c'est un art perfide d'assassiner ceux même qu'on caresse. Les caquets des grands sont des coups de poignard : préparer et assaisonner la calomnie, c'est la science de la cour, c'est le chef-d'œuvre de la politique : les médisances des petites gens n'annoncent que l'envie de parler ; celles des gens comme il faut sont inspirées par l'envie de nuire. Nous avons vu le temps où les caquets des hommes d'état étaient des délations et des arrêts de mort ; les honnêtes gens étaient égorgés par compères et commères.

Ces nobles caquets sont odieux et font horreur ; ceux du petit peuple sont plaisans et ridicules ; voilà pourquoi Riccoboni, qui ne voulait faire ni un drame ni une tragédie, a choisi ses acteurs dans les conditions les plus basses. Comme les divisions des familles fournissent une abondante matière aux caquets, la scène s'ouvre par des fiançailles où les parens sont invités : les honneurs qu'on rend à une procureuse impertinente et bégueule, qui n'est pas de la famille, irritent la jalousie de deux cousines, Marotte et Catherine, toutes deux bien insolentes et bien bavardes ; elles se vengent à coups de langue ; leurs sarcasmes populaires, qui n'en sont pas moins piquans, forcent l'assemblée de leur céder le champ de bataille.

Si l'on veut avoir une idée du langage de ces commères, voici une tirade de Marotte :

« C'est beau de faire affront à sa famille pour plaire « à des bégueules pomponnées ! Est-ce qu'on ne se « connaît pas ? Si je voulais parler ! mais je suis bonne, « et je sais me taire. Une femme a un mari, cela ré« pare tout ; s'il ne l'était pas, il l'est devenu. On a « une charge ; c'est un relief ; si on la doit, si on ne « la doit pas, est-ce mon affaire ? Je suis discrète ; « vraiment, si je ne l'étais pas, plus d'une personne « aurait le nez bien alongé. Je ne parle pas du ma« rié, dà ; c'est un bon garçon, pas trop honnête, « à la vérité ; ça vous entre dans une parenté, la tête « la première, sans dire gare ; mais c'est jeune, ça « se fera, etc. »

La couturière Angélique, qui vient essayer à regret la robe de noce, parce qu'elle est amoureuse du marié, rencontre les deux cousines seules, et c'est dans ce petit comité que Marotte révèle le grand secret. Babet la fiancée n'est pas la fille d'Adrien qui passe pour son père, c'est un enfant trouvé. Ce caquet produit un effet proportionné à son importance : Babet se désole ; l'amant est au désespoir ; la procureuse se scandalise ; les cousines triomphent : mais Adrien rabat leur caquet en leur apprenant que Babet est fille d'un riche négociant de l'Inde.

Bientôt ce négociant arrive avec un juif qui vend des lunettes ; il s'adresse à Marotte pour savoir la demeure d'Adrien ; Marotte saisit une si belle occasion de parler : elle n'épargne pas la prétendue fille d'Adrien : le négociant n'est pas pressé de se déclarer le père d'une fille qui fait tant parler d'elle ; il persuade à Marotte que le juif est le père de Babet. Marotte étouffe de joie ; elle est prête à mourir de rire : la

voilà qui répand dans la famille l'illustre origine de Babet, et qui félicite l'amant sur l'avantage qu'il aura de se procurer des lunettes de la première main, *lorsque sa vue baissera pour les écritures;* mais la bavarde, à son tour, *a le nez bien alongé,* lorsqu'elle reconnaît son erreur et qu'elle est témoin du bonheur de Babet.

Il y a dans la pièce une espèce d'imbécile qui ne prend point part à l'action, et qui est quelquefois plaisant; l'auteur lui a donné le nom de Belhomme, parce qu'il est bossu; il a une gravité ridicule; il parle peu, et fait, d'un air capable, des réflexions et même des épigrammes sur ce qu'il entend dire : au reste, ce M. Belhomme est un assez bon homme, très-disposé à faire du bien à son prochain, pourvu qu'il ne lui en coûte rien; c'est lui qui a l'honneur de terminer la pièce par un assez méchant quolibet. Quand Babet a trouvé son père, il lui offre sa main : Babet, amoureuse de M. Dubois, répond à M. Belhomme : *Vous êtes riche, bon, d'une humeur agréable; mais vous n'êtes pas M. Dubois. — Je le deviendrai peut-être; marions-nous toujours,* riposte finement M. Belhomme. Cette plaisanterie, une des plus mauvaises de la pièce, est une de celles qui a fait le plus rire; il y en a qu'on n'a pas entendues; celle-ci, par exemple : *Je ne sais où tu prends de l'esprit, Marotte; mais tu n'en manques pas. — Où je le prends? je vends de vieux livres. — Pourquoi pas de tout neufs? — Ça ne dure rien.* Riccoboni, naturellement froid et philosophe, a cependant payé son tribut au siècle de l'esprit : il y a plusieurs jeux de mots; il a même osé une tirade ambitieuse dans la bouche d'une couturière.

L'auteur, en mari galant, mit sur le compte de sa

femme les deux premiers actes des *Caquets*, lorsqu'il les fit imprimer; ce n'était pas un médiocre cadeau qu'il lui faisait, car le premier acte est le meilleur. Il est possible qu'il y ait plus de justice que de galanterie dans le procédé du mari, car madame Riccoboni a fait des romans qui valent mieux que la comédie des *Caquets*. (12 vendémiaire an 11.)

COLALTO.

LES TROIS JUMEAUX VÉNITIENS.

Les Jumeaux vénitiens ne sont pas une comédie régulière, une bonne pièce : ce n'est qu'un canevas italien fort gai, fort amusant, et qui le serait davantage s'il était élagué par une main habile, et parfaitement joué. Colalto le composa pour lui : cet excellent comédien, qui jouait les Pantalons sous le masque, dans la troupe italienne, voulut montrer au public ce qu'il savait faire à visage découvert. On a dit fort légèrement que Colalto n'avait d'autre talent que l'art de décomposer sa figure : ceux qui ont porté un jugement si hasardé, n'avaient pas vu l'acteur : il avait tant de vérité, de naturel et d'énergie, que son masque même semblait s'animer et prendre une expression. Par une suite de la même injustice, on a décidé qu'à l'exception de la mobilité des traits, Devigny, dans *les Trois Jumeaux,* était supérieur en tout à Colalto. Devigny est sans doute un acteur plein d'art et d'intelligence ; personne n'est plus disposé que moi à reconnaître son mérite : il a rendu d'une manière très-satisfaisante les trois caractères des jumeaux, quoique la tradition en soit à peu près perdue ; il lui a fallu les créer de nouveau. Mais j'ai vu Colalto, et assurément Devigny est encore bien loin d'avoir le feu, le piquant et l'originalité du mime ita-

lien. On loue la noblesse du jeu de l'acteur français; mais cette noblesse m'a paru un peu froide.

La pièce des *Trois Jumeaux*, jouée en 1775, fit un honneur infini à Colalto, comme acteur; il fut même jugé comme auteur avec une extrême indulgence : son ouvrage fut regardé comme un hommage qu'un étranger rendait à notre langue et à notre littérature. Il attira une affluence extraordinaire au Théâtre-Italien, ordinairement désert les jours destinés à la représentation des pièces italiennes; il eut autant de succès que les opéras comiques; c'est tout dire. Il faut aussi considérer que le rôle d'Arlequin était rempli par le célèbre Carlin, qui disputait à Préville le titre de premier comédien du monde. C'est un acteur médiocre et absolument novice qui s'est chargé à Louvois de ce personnage important; ce qui répand beaucoup de langueur sur toute l'action : les parades italiennes demandent surtout un jeu vif et chaud; c'est en cela que consiste presque tout leur mérite.

Le sujet des *Trois Jumeaux vénitiens* est puisé dans cet immense magasin de canevas, dans cet océan de farces, de lazzi, de bouffonneries, où Molière lui-même n'a pas dédaigné de puiser des situations et des incidens. Le comique italien, tout en surprises, en jeux de mots, en intrigues et en pantomimes, n'avait pour objet que d'amuser et de distraire. Molière créa la comédie de caractère, qui peint les hommes et prétend les instruire en les divertissant. Le but est plus noble, sans doute; et s'il était rempli, la comédie serait le premier des arts. Quoi de plus merveilleux que de trouver dans un plaisir, frivole en apparence, la vertu et la sagesse, qui souvent sont le fruit des plus grands efforts et des plus sé-

rieuses méditations ! mais la morale de la comédie est fausse, sa doctrine est funeste ; elle ne peint les mœurs que pour les corrompre. On rit innocemment à des farces sans prétention ; mais des comédies qui sont l'image de la société, peuvent avoir une influence dangereuse sur les sentimens et les opinions : leur effet nécessaire est d'exciter les passions, de flatter les goûts dominans, les préjugés à la mode, les vices accrédités. C'est aux dépens de nos institutions et de nos principes que la comédie s'est perfectionnée : c'est acheter trop cher la perfection d'une bagatelle ; nous aurions pu rire à moins de frais.

Il est assez étrange qu'un Italien, dans un canevas bouffon, ait donné à nos poëtes, qui se piquent tant de régularité, une leçon de vraisemblance. *Les Jumeaux vénitiens* choquent bien moins le sens commun que *les Ménechmes* français. Le théâtre est sans doute le pays des prestiges et des illusions : c'est là que les laides sont des miracles de beauté ; les grimacières, des prodiges de sensibilité ; les moins cruelles, des phénix de vertu ; les plus intrigantes, des modèles de candeur et de bonté : mais quelque disposition que l'on puisse avoir à se repaître de chimères dans ce séjour enchanté, il n'est cependant pas possible de prendre Dugazon pour Fleury ; et lorsque la figure, la voix, la taille de deux acteurs n'ont aucun rapport, il faut absolument démentir le témoignage de ses yeux pour admettre entre eux unè ressemblance parfaite : tout le comique des *Ménechmes* de Regnard porte cependant sur cette invraisemblance grossière.

Dans *les Trois Jumeaux vénitiens*, les yeux et la raison sont absolument d'accord avec les incidens : c'est le même acteur qui joue les trois rôles ; l'habit

vert qu'il porte est motivé sur ce que l'oncle des trois jumeaux, lequel était grand chasseur, a exigé de ses neveux, sous peine d'être privés de leur part de la succession, qu'ils porteraient toujours un habit de cette couleur. L'un des jumeaux est aimable et galant; l'autre, brusque et brutal, comme dans *les Ménechmes* de Regnard; mais Colalto a jugé à propos d'ajouter un troisième caractère; c'est un niais, un imbécile qui saute quand il est bien aise, et pleure comme un enfant quand on le contrarie. Ce rôle tient absolument à la farce. Ces trois jumeaux arrivent l'un après l'autre dans une auberge à Paris, et leur ressemblance cause des méprises plaisantes : le premier est sur le point de se marier; le second a une femme qui arrive sur ses pas pour le chercher. Cette femme se trompe, et prend pour son mari le premier jumeau, lequel est garçon et près d'épouser sa maîtresse; ce cruel quiproquo rompt son mariage. Le père de sa maîtresse l'attaque en justice comme surborneur, et même on met sur son compte la sottise du troisième jumeau, l'imbécile, qui fait à l'hôtesse une promesse de mariage : le voilà chargé des iniquités de toute la famille. Un commissaire, nanti de cette affaire, parvient à la débrouiller, et reconnaît, après bien des discussions et des interrogatoires, que ce sont trois frères du même nom, et que l'on confond ensemble, qui causent tout l'embarras. L'intrigue se démêle : le premier jumeau recouvre son honneur et sa maîtresse, le second reprend sa femme, le troisième épouse l'hôtesse; mais il n'y a jamais qu'un seul jumeau qui paraisse : on voit seulement leurs chambres qui sont bien désignées sur la scène, et où ils sont supposés faire leur mutuelle reconnaissance.

Le rôle du commissaire est d'un excellent comique : la suffisance et la morgue de ce magistrat subalterne, son adresse et sa rapacité sont peintes au naturel et sans caricature ; il n'y a rien de meilleur ni même d'aussi bon dans la pièce de Regnard : et c'est un Italien qui peint mieux que nous-mêmes le ridicule de nos institutions ! Du côté de l'art et du talent, ce personnage du commissaire mérite toutes sortes d'éloges ; il a même l'avantage d'être bien joué ; mais du côté moral et politique, je n'en suis pas aussi satisfait. Pour le repos et le bonheur de la société, il y a des choses dont il ne faut pas rire : rien ne prouve mieux la légèreté, l'étourderie, l'inconséquence de la nation française, que ce penchant à se moquer de ce qu'il y a de plus grave dans ses lois et dans ses usages. Molière et Regnard s'étaient moqués du mariage, des maris, de la foi conjugale, de l'autorité paternelle, des médecins, des notaires, des juges ; Dancourt s'empara des greffiers et des procureurs ; enfin, Beaumarchais en vint jusqu'à bafouer le parlement, les grands seigneurs, le gouvernement : un peuple accoutumé à ne rien respecter est bien prêt à bouleverser tout l'ordre social.

Je ne vois pas de quelle utilité il peut être de ridiculiser en plein théâtre l'administration de la justice, et les magistrats qui tiennent entre leurs mains la fortune et la vie des citoyens. Il ne serait pas trop risible pour nous de dépendre de fripons, de sots et d'ignorans, tels que les poëtes comiques se plaisent souvent à nous représenter les gens de justice. Je n'aime point que le commissaire dise à l'un des jumeaux : *Monsieur, la première chose que fait la justice est de prendre ; la seconde est de rendre*. Ces sar-

casmes ne corrigent point la justice, et répandent dans le peuple une grande défiance de ses juges; ils entretiennent un mécontentement sourd, et détachent les citoyens du gouvernement. L'Italien Colalto voulait se mettre à la mode française de ce temps-là, où il était du bon ton de fronder tous les abus, non pour les réformer, mais pour se faire une réputation de bel-esprit. La révolution a été un tour sanglant joué à tous ces déclamateurs, qui ne s'attendaient pas qu'on serait assez fou pour les prendre au mot. On leur a coupé les vivres, du moment où l'on a commencé à vouloir sérieusement réformer ces abus, dont ils ne se plaignaient que pour en mieux profiter.

Colalto est presqu'un philosophe, lorsqu'il fait dire à son jumeau, en parlant au commissaire, qui lui recommande de respecter sa robe : *Je ne prends pas garde à l'habit; je ne respecte que l'homme, quand il mérite de l'être.* On a dû beaucoup applaudir autrefois cette réponse; c'est une sottise philosophique. Le commissaire lui-même est assez niais pour trouver que le jumeau *n'a pas tout-à-fait tort* : il a cependant tort tout-à-fait; car comme on ne connaît pas l'intérieur des hommes, l'habit qui désigne un état respectable doit être respecté; les convenances sociales l'exigent, et La Fontaine était bien plus philosophe quand il a dit :

D'un magistrat ignorant
C'est la robe qu'on salue.

(19 frimaire an 12.)

M. PICARD.

DUHAUTCOURS,

OU

LE CONTRAT D'UNION.

Duhautcours est véritablement une pièce à scandale. Jouer des fripons ! cela est presque aussi délicat aujourd'hui qu'il l'était du temps de Molière de jouer les hypocrites, et du temps de Le Sage, les financiers. Picard a du courage : il a osé attaquer le vice dominant et favori du siècle, au risque de se faire siffler par les intéressés. Quand Molière berna les dévots, il avait pour lui les gens du monde. Quand Picard démasque les fripons, il ne doit compter que sur les honnêtes gens; pauvre parti qui jamais ne réussit à rien, que personne ne craint, et qui n'est utile à personne. Que de fortunes brillantes dont l'origine est honteuse ! que de femmes dont l'éclat et le luxe ont une source qui n'est pas bien pure ! S'il est vrai que le monde soit composé de sots et de fripons, d'après cette division, qu'en conscience je ne puis adopter, en déclarant la guerre aux fripons, un auteur ne serait soutenu que par les sots.

Cependant Picard a réussi. Je ne voudrais pas assurer que la pièce ira loin. Il y a jusqu'ici, dans cette affluence, plus d'empressement de curiosité que de

véritable satisfaction; j'en dirai les raisons tout à l'heure; mais c'est un sujet choisi par l'œil du génie. Un poëte comique qui connaît son art, doit démêler dans les ridicules et les vices généraux ceux qui caractérisent son siècle. La révolution a prodigieusement exalté la cupidité; des lois injustes ont accoutumé les hommes à des gains illégitimes; le spectacle des fortunes subites a fait taire la conscience; les nouveaux principes ont fortifié et armé l'égoïsme; le bouleversement de la société a facilité et en quelque sorte autorisé le brigandage; les bases du commerce sont la bonne foi et l'économie; le règne de l'agiotage a détruit la bonne foi; la prodigalité la plus insensée a rendu l'économie ignoble et ridicule, et il semble que notre système actuel se réduise à imprimer à l'argent un mouvement précipité, qui est au commerce ce que la fièvre est à la circulation du sang. La politique spécule sur les vices à la mode; le corps social s'alimente des passions, des folies et des malheurs particuliers : cet état violent ne subsiste que par le désordre; et dans un pays où le commerce semble fixer toutes les vues et toutes les idées, il n'y a point véritablement de commerce, parce que le commerce, dont l'effet naturel est de corrompre les mœurs et d'introduire le luxe, ne peut subsister lui-même que par la probité et la frugalité; fait pour nourrir les vices, quand il en est atteint lui-même, il périt.

Ces réflexions sont peut-être un début bien sévère pour un extrait de comédie; mais la pièce elle-même a un fond très-grave. Picard a mis le doigt dans notre plaie, et le caractère national n'offre rien de plus honteux et de plus funeste que cette profonde immoralité qui nous rend esclaves de l'or quand nous ces-

sons de l'être d'un homme, et nous asservit aux passions quand nous triomphons des préjugés; il n'était pas aisé de faire supporter au théâtre la peinture d'un vice naturellement si bas, si odieux, si commun. Les fripons rient difficilement, et surtout d'eux-mêmes; il leur faut sur la scène des vertus chimériques pour distraire leur conscience. Cependant les vices, même les plus révoltans, ont leur côté ridicule. C'est ainsi que Molière a su tempérer admirablement les traits horribles de l'ingratitude et de la perfidie du Tartufe, par le comique qui résulte de son langage mielleux et de ses momeries dévotes. C'est aussi ce qu'a fait Picard, si non avec autant d'art et de succès, du moins avec la même intention que Molière.

Duhautcours est un coquin subalterne, qui, ne pouvant plus faire de banqueroute pour son compte, dirige les banqueroutes des autres; l'hypocrisie de ce misérable, qui souvent emprunte le masque de l'honneur et de la sensibilité, son adresse merveilleuse, sa présence d'esprit, sa fermeté, son impassible tranquillité dans les crises les plus orageuses, font rire et frémir tout à la fois; ce vil intrigant a surpris la confiance d'un négociant nommé Durville, homme faible, livré aux plaisirs et au luxe, et qui se laisse séduire par l'appât de faire tout à coup, aux dépens de ses créanciers, une fortune considérable. Toutes les voies sont aplanies par Duhautcours, tout est en règle; le mari est séparé de biens d'avec sa femme; huit cent mille francs sont dans son porte-feuille; le lendemain à midi les créanciers s'assemblent; on doit faire signer un acte qui réduit leur créance à vingt pour cent; et le soir même, Durville donne une fête magnifique, illuminations, bal, feu d'artifice. Sa femme, vive, folle, étourdie, n'est occupée que de

parures et de plaisirs; elle abandonne à son mari les affaires, et fait son travail avec M. Crépon, marchand de modes, doucereux et maniéré, pendant que M. Maraschini, glacier, dresse ses plateaux, et que M. Fiammeschi, artificier, fait allumer ses lampions. Ces originaux égaient la scène; Durville, aux approches du moment fatal, éprouve des remords; il voudrait même reculer la fête; mais sa femme en mourrait de chagrin; et puis une fête superbe la veille d'une banqueroute, c'est un trait divin, qui fortifie le crédit et anéantit jusqu'au germe de soupçons. Le comique qui résulte de l'insouciance et de la frivolité de la femme, est meilleur et moins usé que les ridicules de l'artificier et du glacier, qui baragouinent de l'italien. Molière jette toujours le comique sur les principaux personnages.

Au moment de manquer lui-même, Durville poursuit avec rigueur M. Delorme, petit marchand honnête homme, pour une somme modique de deux mille écus; ce qui est un trait de caractère excellent. Un joueur de ses amis, séduit par son faste et sa dépense, lui apporte vingt mille francs; les difficultés qu'il fait pour les prendre ne font qu'enflammer le désir qu'a le joueur de placer si solidement ses fonds; c'est encore là un incident d'un vrai comique. Rien n'est aussi plus théâtral que le contraste de la tristesse de Durville avec la joie des folles et des étourdis qu'il rassemble chez lui : cette joie même n'est pas de longue durée : au milieu de la fête, le bruit de la faillite circule sourdement; la femme alarmée quitte la danse et prend le deuil, c'est-à-dire, se déshabille; les femmes invitées ricanent sous cape en affectant la plus grande sensibilité; le modiste, le glacier, l'artificier jettent les hauts cris; le joueur se désespère et

pleure ses vingt mille francs ; Durville est dans des transes mortelles ; et ce qui redouble sa consternation, le plus terrible de ses créanciers, Franval, négociant de Marseille, est arrivé à Paris.

Ce personnage très-important est amené d'une manière peu vraisemblable. Comment concevoir qu'un riche négociant quitte son pays et son commerce, fasse deux cents lieues pour venir à Paris au secours de M. Delorme, son compère, qui doit deux mille écus, comme s'il ne pouvait pas aisément le secourir sans se déplacer ? Mais Picard avait absolument besoin de M. Franval, et, de son autorité, il lui a fait prendre la poste pour qu'il puisse se trouver à l'assemblée des créanciers. C'est là que Duhautcours déploie tous ses talens ; il a de faux créanciers munis de faux titres, pour engager, par leur exemple, les autres à signer ; mais Franval renverse toutes ses machines, démasque tous ses artifices, menace de le poursuivre au criminel, lui et sa clique. En vain, dans un entretien secret, Duhautcours cherche à le séduire en lui faisant espérer le remboursement de toute sa créance ; Franval n'est touché que de l'honneur du commerce ; il veut, par un exemple éclatant, arrêter le cours des banqueroutes frauduleuses ; il acquiert les titres de tous les créanciers de Durville ; il achète même à très-bon marché, sur la place, les billets de Duhautcours, avec une sentence de prise de corps contre lui ; muni de ces armes, il n'a pas de peine à rappeler Durville aux sentimens de l'honneur ; sa femme renonce à la séparation de biens, et remet entre les mains de Franval le précieux porte-feuille garni de huit cent mille francs. Duhautcours, qui ne connaît pas les remords, se rend plus difficile ; il veut se prévaloir d'un faux titre de

soixante mille francs que Durville lui avait signé pour assurer le succès de la friponnerie; mais Franval le rembourse avec ses mauvais billets protestés sur la place, et, lui montrant la sentence de prise de corps, il le rend plus doux qu'un mouton.

Les deux derniers actes offrent des longueurs, de l'embarras; la scène de l'assemblée des créanciers traîne et languit. L'auteur laisse échapper de temps en temps quelques traits d'un comique trivial, quelques plaisanteries de mauvais ton. Il y a deux rôles inutiles, celui du neveu de Durville, et celui de la fille de M. Delorme; il est vrai qu'ils s'aiment et se marient au dénouement; mais la pièce pourrait très-bien se passer de leur amour et de leur mariage. La conversion de Durville et de sa femme est morale sans doute, mais un peu fade et larmoyante. Le joyeux Picard n'a pas bonne grâce à prêcher. Franval a quelque ressemblance avec l'Alceste du *Philinte* de Fabre d'Églantine; quand on oublie l'irrégularité de son arrivée, on est très-aise de le voir, et son caractère est très-piquant, plus comique et même moins outré que celui d'Alceste dans *le Philinte*.

Il y a dans le recueil de Gherardi une ancienne pièce intitulée *le Banqueroutier,* où le système des banqueroutes frauduleuses est développé d'une manière très-plaisante. Un certain Persillet, homme très-riche, écrasé par les énormes dépenses de sa femme, a recours à un habile notaire qui, moyennant un profit honnête, lui fait prêter des sommes immenses. A peine Persillet les a-t-il touchées, qu'il disparaît et annonce sa banqueroute; les créanciers accourent; on les reçoit d'abord très-rudement; et lorsque après leur avoir fait craindre de tout perdre, on leur propose un accommodement, ils se résignent.

Je rappelle cette vieille farce, non pour reprocher à Picard d'en avoir emprunté quelques traits, mais pour observer que dès ce temps-là même, dans la vieillesse de Louis XIV, ces ruses de la friponnerie étaient connues. Les guerres ruineuses du monarque avaient encouragé l'usure et la fraude. Les hommes se ressemblent dans tous les siècles, parce qu'ils ont les mêmes passions, quoique le ton, l'esprit et le mode de corruption établis dans chaque siècle, offrent des différences très-marquées. Les vices du siècle de Louis XIV sont les mœurs d'aujourd'hui. (24 thermidor an 9.)

LA PETITE VILLE.

C'est une cruelle nécessité pour les petits théâtres de ne pouvoir attirer la foule qu'avec des nouveautés : cette nécessité les ruine en les faisant subsister ; car des nouveautés si nombreuses ne peuvent être soignées ; aussi ces petits théâtres ont beaucoup de pièces et point de répertoire ; leur scène est le tonneau des Danaïdes ; elle absorbe et engloutit les minces bagatelles qui s'y succèdent rapidement, et les premières représentations suffisent pour épuiser toute la curiosité du public. Telle est la situation de la colonie que Picard vient de conduire dans la rue de Louvois : quelque fécond que soit son génie, il ne peut accoucher d'une pièce toutes les semaines : cette précipitation le déshonorerait sans l'enrichir ; mais il était naturel qu'il signalât l'époque de son établissement par un ouvrage nouveau, et *la Petite Ville* convient parfaitement à la petite maison de Thalie.

Le premier des comiques de tous les siècles et de

tous les pays avait déjà esquissé, dans *la Comtesse d'Escarbagnas*, les ridicules de la province ; Picard, en marchant sur les traces de Molière, a essayé de convertir cette légère esquisse en un grand tableau, où l'on reconnaît le ton, les usages et les mœurs des petites villes ; il a voulu amuser les Parisiens aux dépens des provinciaux : le sujet était abondant et riche, et, quoiqu'il semble n'admettre qu'un comique très-familier, il renferme une excellente morale.

On croit communément qu'il y a moins de corruption et plus de vertus dans les petites villes que dans les capitales ; c'est le contraire ; plus la société est resserrée, plus la perversité humaine a d'intensité : tels sont les hommes, dont les philosophes nous tracent des portraits si romanesques ; il n'y a que les plaisirs et les affaires qui puissent opérer quelque diversion à leur méchanceté ; ils ne peuvent ni se rapprocher ni se connaître sans se haïr ; et si on est plus heureux, plus tranquille à Paris qu'en province, c'est qu'on y vit plus isolé ; si on y fait moins de mal, c'est qu'on a quelque chose de mieux à faire ; dans une petite ville, la seule occupation, le seul plaisir est le tourment d'autrui.

Desroches, jeune homme qui a une mauvaise tête et un bon cœur, se croit trahi par madame de Belmont; dans son dépit jaloux, il s'arrache brusquement de Paris, et court en province chercher les vertus et le bonheur; s'il ne se fixait qu'après les avoir trouvés, il pourrait voyager long-temps ; mais sa voiture verse à l'entrée d'une petite ville, et le force d'y faire un séjour de quelques heures ; il a pour compagnon de voyage Delisle, son ami, cousin de madame de Belmont, et beaucoup plus sensé que lui. Pendant qu'ils examinent l'un et l'autre la situation de cette petite

ville, ils entendent un coup de fusil, et ne tardent pas à voir paraître en habit de chasse un des hobereaux du pays, M. Rifflard, homme à bonnes fortunes, bien empesé, bien fatigant, bien gauche, et qui paraît être une copie de M. Thibaudier. Ce galant provincial fait aux voyageurs les honneurs de sa petite ville, dont il vante beaucoup les agrémens, les curiosités, et même les monumens; mais il se tait à l'aspect de la carriole de madame de Senneville, qu'elle appelle son cabriolet, et s'élance pour lui donner la main.

Cette madame de Senneville est exactement la comtesse d'Escarbagnas; deux voyages qu'elle a faits à Paris ont mis la dernière main à ses ridicules; elle étale aux yeux des deux Parisiens toute sa coquetterie provinciale, entre dans le détail de tous les plaisirs de la petite ville, et finit par inviter les étrangers à son assemblée du soir, sans préjudice d'un dîner qu'elle doit leur donner le lendemain. M. Vernon, autre original non moins plaisant que M. Rifflard, vient présenter ses hommages à madame de Senneville : Vernon et Rifflard sont rivaux, aussi poltrons et aussi fanfarons l'un que l'autre; madame de Senneville les ménage tous les deux : Rifflard est grave et chevaleresque; Vernon est fourbe et grand chicaneur.

Cet acte est très-joli et très-gai, brillant de traits ingénieux et de descriptions charmantes; mais il finit un peu tristement : madame Belmont, abandonnée de son cher Desroches, a pris la poste pour courir après lui, et lorsqu'elle le rencontre elle ne veut pas le voir; elle ne confie ses chagrins qu'à son cousin Delisle, et va se reposer à l'auberge de la poste en attendant le dénouement. Ce personnage est froid et

postiche, d'une couleur discordante avec le ton général de la pièce; mais il fallait un cadre pour enfermer tant d'agréables scènes : s'il est échappé quelquefois à Molière des dénouemens peu naturels, pourquoi Picard serait-il plus heureux que son maître?

Desroches, qui a la vue basse, aperçoit une demoiselle du pays, et de loin il la croit jeune et jolie : son cœur s'enflamme sans se donner le temps d'y regarder de plus près; il la suit des yeux, et remarque sa maison; aussitôt il lui envoie, par son domestique, un billet amoureux, auquel son Agnès répond en lui donnant un rendez-vous : cette Agnès est une fille de trente-cinq ans, sœur de M. Vernon, et qui demeure avec son frère; elle a la fureur du mariage, assez ordinaire aux vieilles filles; mais, ce qui est plus étrange, elle se croit une jeune pupille sous la garde d'un tuteur sévère; elle a la manie de vouloir être gênée et surveillée; l'indifférence de son frère la désole; toutes les fois qu'il sort, elle lui reproche d'abandonner ainsi une jeune personne aux entreprises des séducteurs, et met sur sa conscience tous les accidens qui peuvent en résulter; du reste, à l'affût des étrangers qui passent, elle s'imagine que chaque diligence lui amène un époux. La Bélise des *Femmes savantes* a pu fournir l'idée de ce caractère; mais Picard se l'est rendu propre par des développemens nouveaux, et par la manière ingénieuse dont il a su l'employer. Desroches vient au rendez-vous, et le premier coup d'œil éteint son ardeur; le frère, qui ne cherche qu'à se débarrasser de sa sœur, surprend l'amant avec elle, crie à la séduction, et veut forcer Desroches à l'épouser; mademoiselle Vernon, outrée des refus de son infidèle, est prête à s'évanouir; ce qui forme une scène singulièrement comique, et qui

le serait encore davantage si mademoiselle Delisle, qui joue le rôle de la vieille fille, se faisait mieux entendre.

Les deux voyageurs ont une lettre de recommandation pour madame Guibert, femme dure et intéressée, qui a une jeune fille à marier; elle fait d'abord un accueil assez froid à ces jeunes gens, qu'elle regarde comme des aventuriers qui cherchent fortune; mais lorsque la lettre lui apprend que Desroches a trente mille livres de rente, elle se jette dans un excès de politesse, force les étrangers à lui promettre de venir loger chez elle, et envoie chercher leurs effets à l'auberge : en attendant leur retour, elle prépare sa fille à une entrevue décisive; lui met du rouge, en lui disant que la simplicité est la plus belle parure des filles; écarte son fichu, en lui recommandant la pudeur et la modestie : trait comique, excellent, et justement applaudi.

Flore, fille de madame Guibert, est une fille bien niaise, élevée comme on élève les filles en province, et dont l'esprit consiste à répondre : *Oui, ma mère.* Elle chante devant les jeunes gens, et commence : *Non, non, non, j'ai trop de fierté,* etc. La mère l'interrompt avec colère : — *Mais c'est de* la Belle Arsène. — *Votre belle Arsène n'est qu'une bégueule.* La fille chante alors une autre chanson à la louange de l'hymen : les actions sont au mariage dans cette maison; et dans le jeune homme aux trente mille livres de rente, la mère voit un époux pour sa fille; mais Delisle lui joue un cruel tour, en lui assurant que son ami est marié : dès-lors plus de politesses, plus de logement; la mère renvoie durement sa fille, qui lui dit avec beaucoup de naïveté : *Mais, ma mère, l'autre n'est peut-être pas marié.*

Le spectateur est transporté dans le jardin de madame de Senneville ; son assemblée finit à huit heures et demie ; M. Vernon et sa sœur, madame Guibert et sa fille, s'en retournent éclairés par des fallots ; l'oncle de madame de Senneville, goutteux et paralytique, vient prendre le frais sur un banc à la porte du salon ; le jeune Desroches a la patience d'écouter les récits du vieux asthmatique pour faire sa cour à madame de Senneville, qui pendant ce temps-là va dans une allée sombre à droite entretenir M. Rifflard, et le quitte bientôt pour aller trouver, dans une autre allée à gauche, M. Vernon. Ce tableau du manége de la galanterie provinciale est neuf et très-piquant. Les rivaux se rencontrent ; toute l'intrigue se découvre, et Desroches est furieux d'être ainsi joué par une coquette de province. Il s'est élevé ici quelques murmures, assez injustement, selon moi ; car ces incidens sont aussi plaisans que naturels ; mais il faut convenir que le dénouement n'a pas le même mérite. Après tant de gaîté et de folie, on revient avec peine au triste amour de madame Belmont, qui, sur le point de partir, est surprise par son amant, se justifie, lui pardonne, et l'enlève à toutes les tracasseries de la province, en partant avec lui pour Paris.

Le genre de comique qui règne dans cette pièce est trop vrai, trop dans la nature, pour être aujourd'hui de mode : la bonne compagnie croit qu'il est facile et même ignoble de faire rire ; chacun s'imagine qu'il en ferait bien autant :

> . . . . *Sibi quivis*
> *Speret idem, sudet multùm frustràque laboret*
> *Ausus idem.* . . . .

On a ri pendant tout le cours de la pièce ; mais ceux qui rient sont presque toujours des ingrats, qui ne

savent ni connaître ni estimer ce précieux avantage. La pièce a été applaudie, et l'auteur demandé, plus par l'intérêt que Picard inspire, que par un juste sentiment du mérite de son ouvrage. Il était peut-être possible de trouver un cadre plus heureux, mais il me semble que la forme de cette comédie est originale et neuve : plusieurs petites actions comiques sont liées ensemble par un but commun ; l'agrément de la variété répare le défaut d'unité ; l'amusement qu'un tel spectacle procure n'est pas tout-à-fait légitime, et n'en est que plus piquant ; l'art peut en murmurer, mais une foule de traits dignes de Molière demandent grâce pour l'irrégularité du plan ; et j'avoue que cette peinture libre et naïve des ridicules bourgeois, me paraît préférable à plusieurs homélies plus nobles et plus régulières du Théâtre-Français. (21 floréal an 9.)

LA GRANDE VILLE,

OU

LES PROVINCIAUX A PARIS.

Il n'était pas difficile d'enfermer dans le cadre de cinq actes les tracasseries, les ridicules, les caquets d'une petite ville ; et en même temps ce spectacle ne pouvait être que flatteur pour la grande ville, fière de son bon ton, de ses belles manières, et de l'aménité de ses mœurs ; mais c'était une œuvre impossible de resserrer dans le même espace le tableau d'une ville telle que Paris, que l'infatigable Mercier n'a fait encore qu'esquisser dans un si grand nombre de gros volumes : en outre, c'était mettre à une trop forte épreuve la bonhomie des Parisiens que de prétendre leur plaire en faisant la satire de leur ville ; ils avaient

ri de la gaucherie des provinciaux ; mais comment les faire rire de leurs propres vices ? Pour que les choses fussent dans l'ordre, il aurait fallu que *la Grande Ville* fût jouée en province ; les provinciaux se seraient épanouis de bon cœur aux dépens des escrocs de Paris. En choses qui déshonorent, dit fort bien J.-J. Rousseau, personne ne rit volontiers à ses dépens. Le *Tableau de Paris* de Mercier a eu beaucoup plus de succès dans la province qu'à Paris.

Le sujet est donc mal choisi ; l'auteur n'a vu que l'avantage de donner un pendant à *la Petite Ville ;* il n'a pas mesuré l'énorme distance de la petite ville à la grande cité : vingt comédies ne suffiraient pas à la peinture de cette capitale monstrueuse, où, malheureusement pour les poëtes comiques, il y a bien plus de vices que de ridicules. Lorsque Collin a voulu tracer les mœurs du jour, plus il était vrai, plus il a paru froid et ignoble ; on ne lui a pardonné la satire des habitans de Paris qu'en faveur de la morale romanesque d'un campagnard vertueux.

Les paysans que Picard amène à Paris ne sont point tels que les fait la nature ; il les a peints tels qu'il les lui fallait pour être bornés. Le paysan est ombrageux, dissimulé, défiant et malin, sous une apparence de naïveté : lorsqu'il passe subitement de la pauvreté aux richesses, il devient dur, hautain, dédaigneux ; voilà le paysan de la nature. Les paysans de Picard sont nigauds à l'excès, et le fils, qui a fait ses études à l'école centrale de Nancy, est encore un peu plus nigaud que les autres ; leur simplicité est capable de donner quelques remords à l'escroc le plus déterminé. L'auteur a jugé à propos de revêtir leur bêtise d'un vernis de philosophie, de sensibilité et de philanthropie ; il les a formés de matières combus-

tibles ; à l'aspect du premier objet qui leur plaît, ils prennent feu : le cœur du paysan, et surtout du paysan soudainement enrichi, est un peu plus dur, et les flèches de l'amour ne l'entament pas si aisément. George Gaulard se prend de belle passion pour une aventurière ; Fanchette Gaulard devient amoureuse d'un laquais, et Pierre Gaulard le père, à cinquante-cinq ans, soupire pour une Sapho très-équivoque. Ces trois intrigues se nouent au quartier Saint-Honoré, et se dénouent au Marais, au faubourg Saint-Germain, et à la Chaussée d'Antin : ce sont comme trois comédies ennuyeuses par leur uniformité, *et chaque acte, en la pièce, est une pièce entière.* L'aventurière est démasquée par une nourrice, qui révèle à la famille Gaulard que la prétendue marquise polonaise est la fille d'un quincaillier, à qui un étudiant en médecine a fait un enfant ; le laquais est confondu par l'arrivée de son maître ; et la femme bel-esprit est surprise par son mari, dans un rendez-vous avec Pierre Gaulard, qui allait l'épouser. Nos paysans, plus heureux que sages, sont guéris par ces trois aventures de Paris et de l'amour ; ils quittent la partie, et s'en retournent au village de Ligny. Bon voyage !

Picard n'a pas fait de grands frais d'imagination ; les ruses de ses fripons sont usées et triviales ; la petite farce de *Pourceaugnac* en offre de plus comiques ; les aventures de Candide à Paris sont beaucoup plus ingénieuses : c'est surtout la froideur et la monotonie qui tuent les trois derniers actes. Le cinquième est le plus insipide, parce que la passion du père Gaulard, pour un auteur femelle qu'il a rencontrée au Musée national, et son entretien avec cette vieille muse, lequel roule sur la poésie et la littérature, sont d'une invraisemblance ridicule.

Il y a, au troisième acte, un tableau des mœurs du Marais, qui a de la vérité. Un mari froid et pacifique, un bon marchand de Paris, retiré du commerce; une femme acariâtre, qui reproche à son mari de ne l'avoir jamais vu s'échauffer que lorsqu'il était capitaine de la garde nationale, et portait des épaulettes; une petite fille curieuse, maligne, indiscrète; cela ressemble beaucoup à *la Petite ville* : le comique en est naturel, mais peu saillant, et pas assez noble pour le goût actuel.

Le rôle de Lambert est romanesque et presque inutile à la pièce, mais son extrême honnêteté le soutient; c'est un jeune musicien presque aussi enthousiaste de l'humanité que l'Alceste du *Philinte;* il ne fait que prêcher en pure perte ces bons paysans, sur les dangers de Paris : ce Lambert représente à lui seul toute la franchise et la loyauté parisienne; l'auteur l'oppose à ses quatre escrocs : il paraît qu'à Paris la vertu est au vice comme un est à quatre. Sans cet honnête musicien, il n'y aurait dans la pièce que des sots et des fripons; ce sont en effet les deux classes principales de la société; une petite poignée d'honnêtes gens, semée entre deux, est à peine aperçue et se néglige comme une fraction. J'oubliais cependant un petit savoyard, presque philosophe, commissionnaire de l'auberge de la rue Saint-Honoré, et qui est presque aussi généreux que le musicien. Où la vertu va-t-elle se nicher? Ce petit bonhomme se démène et trotte beaucoup pendant la pièce, pour déjouer les complots des intrigans qui veulent duper la famille Gaulard; mais le public lui sait peu de gré de son zèle extraordinaire, qui n'aboutit presque à rien.

On pourrait retrancher quatre personnages de la pièce, et l'action n'en serait que plus vive : Lambert,

le commissionnaire, Fremin et son fils; Dorval lui-même ne sert qu'à surprendre sa femme au dernier acte : Picard a produit la confusion et la langueur par la multiplicité des rouages. Le genre épisodique est vicieux en lui-même; il rompt l'unité : c'était assez pour Picard d'en avoir fait un heureux essai dans *la Petite Ville*. Molière s'en est tenu aux *Fâcheux*. Il ne faut pas répéter trop souvent ces petites débauches; il faut surtout éviter de donner aujourd'hui au public un réchauffé de vieilles intrigues de nos anciennes comédies : les fripons vils et subalternes sont dégoûtans; les fripons d'une certaine importance sont peut-être trop en force dans la société pour qu'on puisse les montrer avec succès sur la scène. On reconnaît Picard, dans ce faible ouvrage, à une foule de traits piquans, de saillies, de mots heureux, dont il a semé son dialogue; mais les détails, quelque agréables qu'ils soient, ne peuvent sauver le vice du fond. Cet aimable auteur travaille trop vite : voilà déjà quatre pièces que sa muse trop féconde fait éclore dans l'espace d'un an. Il abuse de sa facilité, et ne songe point assez à sa gloire; il se fie trop à la faveur passagère d'un public inconstant, et n'envisage point assez la postérité. (25 nivose an 10.)

M. MUSARD.

Musard est un terme trivial dont le peuple se sert pour désigner un nigaud qui perd le temps à des niaiseries, un admirateur de babioles, étonné de tout ce qu'il rencontre, qui reste la bouche béante et les yeux fixés sur les objets nouveaux pour lui. Ce ridicule semble appartenir plus particulièrement aux provinciaux de la classe commune, et surtout aux habitans

de la campagne que leurs affaires amènent dans la capitale. Je suis étonné que Picard ait prêté cette sottise et donné le nom de *Musard* à un négociant de Saint-Quentin : c'est un personnage d'une condition trop relevée et d'une sphère dont aujourd'hui surtout l'activité est prodigieuse. Il n'est point vraisemblable qu'un riche commerçant soit assez musard pour laisser traîner dans ses poches des lettres de change de trente mille francs ; le trait fût-il vrai, il n'en paraîtrait pas moins incroyable : on laisse protester des lettres de change, mais on ne les laisse point traîner.

L'auteur a pensé que son caractère ressortirait mieux dans une profession où la perte du temps est plus sensible et plus funeste ; mais il a oublié que ce caractère est incompatible avec une pareille profession : M. Musard, négociant, a dû être ruiné avant une année. Cette petite comédie n'est donc qu'une bagatelle bonne pour amuser les musards de la capitale. On peut ranger dans cette confrérie une foule d'oisifs, de curieux ou d'amateurs qui se font à Paris une affaire importante des spectacles, des anecdotes de coulisses, des débuts, des athénées, des musées, des discours d'ouverture, de toutes les illustres niaiseries dont on berce ceux qui sont embarrassés de l'emploi de leurs soirées ; mais Picard serait un ingrat et un maladroit s'il se moquait de cette espèce de musards, qui sont pour lui des gens très-nécessaires.

Il suppose que son négociant de Saint-Quentin vient à Paris dans le dessein de solliciter une place pour son fils. Un bon négociant a toujours pour son fils une place toute prête, sans être obligé de solliciter personne ; mais l'auteur a bien fait d'amener son héros à Paris ; c'est le véritable centre des niaiseries comme des affaires. Musard, à Paris, achète des ba-

romètres et des caricatures, joue du violon, devine des énigmes, et son fils fait l'amour à mademoiselle Lerond : ces amours, qui sont aussi des niaiseries, refroidissent beaucoup la pièce; mais il faut bien une apparence d'intrigue et un dénouement.

Le père de mademoiselle Lerond est un peu plus essentiel que sa fille : il forme un contraste avec M. Musard. M. Lerond est adroit, alerte, actif, vigilant, toujours à la chose; il imagine peu, mais il fait tourner à son avantage l'imagination d'autrui; il exécute pour son compte tous les projets de Musard, son voisin et son confrère. Musard demande, Lerond obtient; Musard entreprend, Lerond achève; Musard veut épouser une femme, Lerond s'en fait aimer; Musard fait venir un fiacre; Lerond, prêt à sortir, s'en empare; enfin Musard tire les marrons du feu, Lerond les croque; et cependant Lerond est bon homme, humain, compatissant; c'est un héros de bienfaisance : il faut que cela soit ainsi pour le succès des amours de mademoiselle Lerond, et pour jeter dans la pièce un peu de l'intérêt à la mode.

Comment supposer, en effet, que M. Musard veuille consentir à s'allier avec son plus cruel ennemi, avec son mauvais génie, avec l'homme qui réussit partout où il échoue? Quelque enthousiaste que soit M. Musard du talent de mademoiselle Lerond sur le piano, ce mérite cependant ne suffirait pas pour l'engager à lui donner son fils. Mais ce diable de M. Lerond devient tout à coup un ange de générosité; il arrange les affaires de M. Musard, il paie ses dettes, et achète ainsi à très-grands frais le plaisir de marier sa fille avec un amant de son goût. Ce caractère est absolument faux, peu d'accord avec lui-même; il n'est nullement probable qu'un homme aussi actif sur ses in-

térêts paie si cher l'alliance d'un négociant ruiné, et qui, de l'humeur dont il est, ne doit laisser à son fils que des dettes.

Le dialogue de cette pièce est vif, enjoué, et d'un comique original; plusieurs traits du ridicule de M. Musard produisent des situations fort plaisantes. On n'en demande pas davantage pour une bluette d'un acte. Picard n'a pas eu la prétention de peindre un caractère; il n'a cherché qu'un canevas pour quelques scènes facétieuses et bouffonnes. Il a fait rire; son objet est rempli; mais l'ouvrage n'ajoutera rien à sa réputation.

Le Négligent de Dufresny peut lui en avoir fourni l'idée; il a même imité la scène où le musard de Dufresny, au lieu de solliciter un procès de deux cent mille francs, s'amuse à troquer des porcelaines; mais Dufresny, à son ordinaire, n'a donné qu'une esquisse: sa comédie du *Négligent* n'est qu'une galerie de portraits. Il aurait dû cependant exceller dans la peinture du Négligent; il n'avait qu'à se peindre lui-même: jamais homme n'eut moins soin de ses affaires. Il fallut que Louis XIV, avec toute sa puissance et toute sa bonne volonté pour lui, renonçât au projet de l'enrichir: il donnait aujourd'hui à Dufresny le privilége d'une entreprise qui devait faire sa fortune; demain Dufresny le vendait pour quelque argent comptant.

Cet auteur était musard jusque dans la composition de ses comédies: il négligeait ce qu'il y a de plus essentiel, le plan, l'ensemble, la marche de l'action, pour courir après des agrémens de détail; il semait çà et là, sans ordre et sans suite, des traits charmans qui perdaient la moitié de leur prix; il laissait traîner son esprit, comme M. Musard ses lettres de change:

aussi a-t-il fait une foule de scènes délicieuses, pas une seule bonne comédie, si l'on excepte *l'Esprit de Contradiction*, qu'on ne joue jamais. Ses pièces ne sont que des magasins d'esprit et de saillies pour ceux qui savent les employer : depuis Molière, aucun comique n'a si finement observé les ridicules ; il possédait presque toutes les parties de l'art, excepté l'intelligence de la scène et le mécanisme d'une pièce.

M. Musard est bien joué, surtout par Devigny et Picard, qui remplissent les deux principaux rôles. Les bons esprits peuvent extraire même de cette plaisanterie des réflexions utiles sur le prix du temps, que chacun prodigue comme la chose la plus inutile ; on paie même fort cher ceux qui veulent bien nous en débarrasser. Dans le tourbillon même des occupations les plus importantes, des plus profondes intrigues, jamais on ne fut plus avide d'amusemens frivoles ; jamais on ne vit pousser plus loin et la fureur des affaires et la fureur des plaisirs ; jamais les âmes ne furent plus inertes, plus engourdies, plus mortes dans les momens que la cupidité leur laisse libres. Après une matinée orageuse, consacrée aux spéculations du commerce, aux chances de la bourse, au culte de la fortune, comment exister le soir? comment rester dans sa maison ? comment vivre avec soi-même ? Après les violentes secousses de l'intérêt, on a horreur du calme ; on ne trouve au fond de son cœur qu'un vide affreux, et tout ce qui peut alors nous soulager du poids de notre existence, est essentiel et précieux.

Pour servir de moralité à la fable de *M. Musard*, et donner du moins quelque utilité à l'examen d'une bagatelle, je ne puis mieux faire que d'exposer à mes lecteurs les réflexions d'un très-bel-esprit sur les *mu-*

sards de son temps : ce bel-esprit est le fameux Sénèque, dont une femme philosophe de nos jours s'est montrée presque aussi amoureuse que de Voltaire.

« Oui, mon cher Lucilius, on nous arrache une « partie de notre temps, on nous dérobe l'autre; le « reste s'écoule et nous échappe. Presque toute notre « vie se passe à mal faire, à ne rien faire, à faire autre « chose que ce qu'il faut. Quel est l'homme qui con- « naisse le prix du temps, qui sache ce que vaut un « jour, qui se sente mourir en détail? Nous avons tort « de regarder la mort devant nous, dans le lointain; « elle est derrière nous, elle est déjà maîtresse de « toutes les années que nous avons perdues. Vous « faites bien, mon ami, embrassez toutes les heures; « saisissez le jour présent pour ne pas dépendre du « lendemain : la vie s'enfuit pendant qu'on diffère de « vivre. Le temps est la seule chose qui nous appar- « tienne; ce bien si passager, si fugitif, est le seul « dont la nature nous ait accordé la propriété, et nous « nous laissons exproprier par le premier venu. » (Sénèque, ép. Ire.) (4 frimaire an 12.)

LES MARIONNETTES.

Cette idée est vraiment morale et philosophique. Les hommes sont en effet des marionnettes, que la fortune fait mouvoir à son gré par les fils de l'intérêt et de la vanité, les deux plus fortes passions du cœur humain. On a vu dernièrement à ce théâtre des enfans marionnettes, imitant par un instinct naturel les gestes et les actions des hommes; dans la pièce nouvelle, ce sont des hommes qui n'ont pas plus de raison que des enfans, et que leurs passions font agir comme des marionnettes.

Le caractère particulier à Picard est de se mettre à la portée de tous, de choisir ses portraits dans la vie commune, et de peindre au théâtre les mœurs du jour et les ridicules dominans dans la société : on lui fait quelquefois un reproche de ce qui chez lui est un mérite. Quoi de plus ordinaire dans le monde que des gens qui s'enrichissent et des gens qui se ruinent? On n'a jamais vu une circulation plus rapide de richesses, de plus grands déplacemens, des revire-mens de parties plus singuliers; chaque jour voit éclore des révolutions en ce genre; autant l'état est solidement organisé, autant les fortunes sont mobilisées. Picard était donc sûr de nous attacher, en nous montrant un pauvre subitement enrichi, et un riche non moins brusquement appauvri; les sottises et les extravagances du parvenu, les bassesses et les platitudes de l'homme ruiné, voilà les deux pivots sur lesquels roule la pièce.

Un magister de village, nommé Marcelin, espèce de philosophe qui affecte de mépriser ce qu'il ne peut posséder, hérite tout à coup d'un certain Ducoudray, son cousin germain, qui lui laisse cinquante mille écus de rente. M. Dorvillé, seigneur du même village, éprouve une banqueroute qui, dans un instant, détruit toute sa fortune. Le maître d'école est prêt à mourir de joie; le seigneur est en proie au plus affreux désespoir. L'un et l'autre ne tardent pas à s'arranger, d'après leur situation nouvelle : Marcelin achète le château de M. Dorvillé; M. Dorvillé veut faire épouser sa sœur à Marcelin, qui dans ce moment a bien d'autres affaires.

La peinture d'un homme à qui des richesses soudaines font tourner la tête, est toujours d'un vif intérêt et d'une grande instruction. Dufresny, poëte

observateur, avait déjà saisi cette idée précieuse dans une petite pièce en trois actes, qui a pour titre *le Lot supposé, ou la Coquette de village :* on la jouait souvent autrefois ; elle est aujourd'hui parfaitement inconnue. Il y a dans cette pièce un paysan nommé Lucas, à qui l'on fait accroire, par le moyen d'une fausse liste, qu'il a gagné à la loterie cent mille francs. Le paysan, aussi fou que le maître d'école de Picard, fait le gros dos, ne rêve qu'acquisitions, veut acheter le château du seigneur, et même *tout ce qui est à vendre :* il prétend partir pour Paris ; mais comme il n'est pas aussi instruit et aussi philosophe que Marcelin, il est beaucoup plus dur et plus insolent. Picard a taillé et mis en œuvre ce diamant enfoui dans les œuvres de Dufresny.

A côté de ces deux principales marionnettes de l'homme enrichi et de l'homme ruiné, qui toutes les deux sont dans un grand mouvement, on en voit une troisième de moindre grandeur et très-subalterne ; c'est un plat-pied et un fourbe en sous-ordre, nommé Valberg, caricature de M. Dorvillé, qui lui a fait avoir un petit emploi de receveur de l'enregistrement : c'est un pédant sentimental, une espèce de tartufe affichant les plus belles maximes d'honneur et de probité, au fond, lâche égoïste, vil flatteur de l'opulence. Picard s'est donné la peine de bien établir ce caractère, mais il agit peu dans la pièce et ne produit rien. A peine instruit de la disgrâce de Dorvillé, il se tourne vers l'acquéreur de son château, et, sachant que M. Dorvillé a des vues pour marier sa sœur au nouveau riche, il va aussi chercher la sienne qui est plus jeune et plus jolie, et se flatte de la préférence.

Ainsi Marcelin se trouve entre deux femmes qui

lui font la cour, et dont il ne se soucie guère ; et, en outre, il est tourmenté par la fille du jardinier, nommé Georgette, qu'il aimait avant sa fortune, et qu'il n'aime plus guère. Il ne sait à laquelle entendre ; aucune femme ne veut du pauvre ; toutes veulent du riche : c'est donc le riche qui, en mariage, est le plus embarrassé.

Marcelin ne songe point à se marier ; son premier désir est d'aller se faire voir à Paris : ce désir le presse pendant toute la pièce, et il ne l'exécute point ; on y met bon ordre. Ce parvenu a un ami, un camarade d'études qui fait métier de montrer des marionnettes ; et, ce qui est fort au-dessus de son métier, qui raisonne sur les marionnettes en philosophe profond, et qui ne voit dans tous les hommes que des marionnettes, dont il ne fait guère plus de cas que des siennes. Cet ami, qui s'appelle Gaspard, rougit de voir Marcelin, comme une marionnette, au milieu de trois femmes qui le font tourner à droite et à gauche : sa philosophie lui dit que Marcellin doit épouser l'innocente et naïve Georgette, son premier amour. Mais comment faire consentir un nouveau riche à épouser une paysanne ? En sa qualité de riche, Marcelin n'est plus philosophe ; il n'a plus besoin de l'être, puisque la philosophie d'aujourd'hui n'est bonne que pour s'enrichir, et ne vaut plus rien dès qu'on est enrichi.

L'ingénieux Gaspard imagine donc un tour de passe-passe digne d'un directeur de marionnettes : il commence par faire tourner à son gré le notaire du village, honnête, mais imbécile, lequel lui remet une lettre trouvée dans les papiers du cousin Ducoudrai : dans cette lettre le cousin ne paraît pas trop content d'avoir Marcelin pour héritier. Muni d'une pareille

pièce, le sage Gaspard fait accroire à M. Dorvillé et à sa sœur, à M. Valberg et à sa sœur, au jardinier et à sa fille, que M. Marcelin est déshérité par un second testament. Ce secret

Change tout, donne à tout une face imprévue.

Marcelin, l'objet de toutes les adorations, ne rencontre plus que des visages glacés : on fuit à son approche, on le regarde en pitié. Enfin, Gaspard lui révèle à lui-même sa prétendue exhérédation; il lui lit la lettre fatale, et cette pauvre marionnette de Marcelin est si troublée, qu'elle ne songe pas même à se faire représenter l'acte qui le déshérite; ce qui est une grande absence d'esprit. Il ne songe pas aussi qu'il a toute la succession en poche dans un gros portefeuille, et qu'étant si bien nanti, il est très-difficile à déshériter : ce qui me paraît une distraction encore plus forte. Il se croit bonnement redevenu pauvre, prend son parti en brave, ne pense qu'à retourner à son échoppe d'écrivain, que pendant son rêve il voulait faire abattre, et qu'il est fort heureux de retrouver. Dans cette disposition, il est très-touché de voir Georgette lui conserver toujours son cœur, tandis que tout le reste l'abandonne. Quand on juge que la leçon a produit son effet, on lui découvre le mystère : Marcelin apprend qu'il n'y a point d'autre changement dans sa fortune qu'un legs de trente mille francs qu'il doit payer à Georgette, et qui lui revient en l'épousant.

Il y a beaucoup de naturel et de vérité dans cette pièce, des peintures fidèles du cœur humain, une foule de traits saillans, de mots heureux et de bon comique; un dialogue vif, enjoué, sans aucune recherche, que tout le monde entend bien, et qui plaît

à tout le monde. La première scène a paru longue ; elle amène péniblement l'exposition du sujet : il y a peu de mouvement dans l'intrigue ; quelques répétitions, quelques détails uniformes ralentissent le dialogue. On a remarqué une certaine ressemblance entre le stratagême de Gaspard pour faire réussir un mariage, et celui qu'on emploie pour en faire manquer un dans la comédie des *Voyageurs*, en faisant accroire séparément aux deux amans qu'ils sont ruinés.

Le succès a été complet, et tout annonce qu'il sera constant. La pièce est jouée dans l'esprit de l'auteur, et avec un grand ensemble. Les premiers sujets du théâtre y réunissent les suffrages : Devigny joue Marcelin ; Picard aîné, M. Dorvillé ; Picard cadet, Gaspard ; Clozel, Valberg ; et Valville, le notaire. Les rôles de femmes ne sont pas si importans ; mais ils sont rendus par des actrices qui savent en faire valoir de plus considérables : mademoiselle Adeline est chargée du personnage de Georgette ; mademoiselle Delille est la sœur de M. Dorvillé ; mademoiselle Émilie Leverd, celle de Valberg. On convient généralement que cette comédie est une des meilleures que Picard ait fait paraître dans ces dernières années. (17 mai 1806.)

LES RICOCHETS.

L'idée des *Ricochets* est fraîche, ingénieuse et piquante. Les motifs de scène ne sont pas nouveaux, mais le cadre est neuf : le ton n'est point celui des autres ouvrages de Picard ; il est plus élégant, plus léger, plus gracieux. On avait reproché à l'auteur d'être trop bourgeois ; ici, c'est un homme de bonne

compagnie. Cette comédie est d'un genre à part; elle n'est ni d'intrigue, ni de caractère, ni épisodique: c'est une série de situations piquantes, qui s'enchaînent et se dénouent avec aisance; c'est une suite de tableaux parfaitement liés ensemble : on y voit le jeu bizarre des bassesses, des impertinences, des brusqueries, des cajoleries, des humeurs, des caprices qui circulent dans le monde, que les hommes se prêtent et se rendent, et dont ils font un commerce mutuel.

Un petit jockey, nommé Gabriel, est amoureux de Marie, femme de chambre de madame de Mirecourt, jeune veuve bien capricieuse, qui a surtout la manie des animaux. Gabriel voudrait bien épouser Marie; mais il n'est que jockey, et Marie est nièce de M. de Lafleur, premier valet de chambre de M. Dorsai, oncle de madame de Mirecourt. Comment proposer à M. de Lafleur une alliance aussi disproportionnée? Gabriel aborde en tremblant cet oncle illustre, bouffi de vanité; il l'apprivoise à force d'humilité et de respect. Lafleur copie avec Gabriel tous les airs de hauteur, de protection et d'arrogance que son maître prend avec lui; touché des soumissions du jockey, il lui promet ses bonnes grâces, lui donne ses commissions, et le renvoie plein de joie et d'espérance. M. Dorsai arrive, et joue avec M. de Lafleur le rôle que M. de Lafleur vient de jouer avec Gabriel. Il est de bonne humeur; il espère une grande place : cela le dispose à écouter favorablement les flagorneries du valet de chambre. Il pousse la franchise jusqu'à lui dire : *Tu ne penses pas ce que tu dis; mais tu me fais plaisir.*

La scène change; le colonel Sainville paraît : c'est le fils du ministre de qui dépend la place que Dorsai

attend. Dorsai est presque aussi humble devant le colonel que son valet de chambre l'était devant lui tout à l'heure. Le colonel n'abuse point de ses avantages; éperdument amoureux de la nièce, il promet tout à l'oncle; mais la nièce, par son caprice, fait bientôt évanouir les bonnes intentions du colonel; elle le brusque, le maltraite, et le renvoie, parce qu'il ne partage pas la douleur que lui cause la perte de son carlin.

L'oncle, qui revient avec ses papiers, est tout étonné de trouver le colonel très-dur, très-bourru, très-décidé à ne rien faire pour lui. Au moment même où il peste contre le colonel, il trouve sous sa main son valet de chambre pour essuyer sa mauvaise humeur: M. de Lafleur vient offrir à son maître un échantillon de l'écriture d'un jeune homme pour lequel il sollicite une place: Dorsai trouve l'écriture mauvaise et sans orthographe, parce qu'on a copié quelques passages d'une morale qui est pour lui une censure. Le jockey survient à son tour: M. de Lafleur décharge sur lui tout son dépit, et le chasse.

Cependant le colonel revient comme tous les amans congédiés: sa capricieuse maîtresse est de fort bonne humeur, non qu'elle ait retrouvé son carlin, mais elle vient de faire l'acquisition d'un serin. Le colonel, ravi du bon accueil de sa maîtresse, reprend toute sa bonne volonté pour l'oncle: il lui demande ses papiers, s'empresse de les porter à son père, obtient la place. M. de Lafleur se ressent du changement opéré dans la fortune de M. Dorsai; il lui montre un nouvel exemple de l'écriture de son protégé: l'écriture paraît excellente, et l'orthographe parfaite, parce que le sens de ce qui est écrit flatte l'orgueil du maître. Voilà M. de Lafleur qui, de l'indigence, monte tout à coup au plus haut degré de la faveur et de la

confiance. Le jockey, qui commençait à plier bagage, éprouve les effets de cette heureuse révolution ; et dans l'instant où la veuve donne la main au colonel, M. de Lafleur dit fièrement à Gabriel : *Je te donne ma nièce.*

Ainsi, quoiqu'il n'y ait presque point d'action et d'intrigue dans cette petite pièce, il y a beaucoup de mouvement et de circulation. Le jockey rampe devant le valet de chambre, le valet de chambre devant son maître, le maître devant le colonel, le colonel devant sa maîtresse, la maîtresse devant son petit chien : et puis le petit chien perdu met au désespoir la maîtresse ; la maîtresse désole son amant ; l'amant désespère l'oncle ; l'oncle maltraite son valet de chambre ; le valet de chambre brusque le jockey : enfin, par un dernier revirement de parties, la maîtresse se console de son chien par le moyen d'un serin ; l'amant rentre en grâce avec sa maîtresse, l'oncle avec l'amant, le valet de chambre avec l'oncle, le jockey avec le valet de chambre, la femme de chambre avec le jockey ; et tout finit par deux mariages. Tout cela est gai, leste, court, amusant, moral ; le succès a été complet et se soutiendra long-temps. (17 janvier 1807.)

L'AMI DE TOUT LE MONDE.

Il y a un *Parasite* du poëte Tristan, auteur d'une *Marianne,* qui eut jadis une grande vogue : les mœurs et le goût ont si prodigieusement changé dans l'espace de cent soixante-deux ans, qui se sont écoulés entre la première représentation du *Parasite* de Tristan et celle de *l'Ami de tout le monde* de Picard, qu'il n'y a presque aucun rapport entre ces deux personnages, qu'un bon appétit. Le héros de

Tristan s'appelle *Frippe-Sauces;* c'est un goinfre du plus bas comique; ses galanteries sont d'un affamé et non d'un amoureux : il voudrait manger jusqu'à sa maîtresse, et il lui dit tendrement :

Que ton nez aussi bien n'est-il un pied de veau,
Je serais fort habile à torcher ton museau;
Si tes deux yeux étaient deux pâtés de requête,
Je ficherais bientôt mes deux yeux dans ta tête.

La pièce abonde en sottises de cette espèce : il faut bien cependant qu'on ait trouvé quelques agrémens à travers tant de grossièretés; car elle obtint beaucoup de succès, et même eut l'honneur d'être souvent représentée au Louvre, devant toute la cour, avec de grands applaudissemens : c'est l'auteur lui-même qui nous en assure, avec quelque apparence de vérité, puisque l'ouvrage s'est conservé au théâtre pendant trente ans, du temps même de Molière, et bien avant dans le siècle de Louis XIV. Tristan avait pris pour modèles les parasites des anciennes comédies de Plaute et de Térence, parce qu'à l'époque où il écrivait, les poëtes comiques français n'étaient point encore dans l'usage de peindre les mœurs et la société de leur pays : Plaute et Térence n'avaient eux-mêmes fait autre chose que peindre les parasites grecs. Ces parasites n'étaient que des misérables, ministres des débauches de jeunes libertins dont ils partageaient les orgies : ils payaient leur écot en viles complaisances, en bouffonneries grossières, en patience honteuse pour toutes les avanies et les insultes dont le patron se plaisait à les accabler.

De tels personnages répugnent à nos mœurs. Tristan aurait pu peindre des parasites d'un meilleur ton; beaucoup de gens de lettres de ce temps-là auraient pu lui offrir des modèles moins indignes de la comé-

die : il était contemporain de ce fameux Montmaur, professeur en langue grecque au Collége royal, dont Boileau a dit, en parlant d'un autre parasite :

> Savant dans ce métier si cher aux beaux-esprits
> Dont Montmaur, autrefois, fit leçon dans Paris.

Tristan lui-même était un peu parasite : il passa sa vie à faire la cour aux riches, et il mourut pauvre. On croit que Boileau l'avait en vue lorsqu'il a parlé d'un poëte,

> . . . . Qui, n'étant vêtu que de simple bureau,
> Passe l'été sans linge et l'hiver sans manteau.

Le parasite est une branche du flatteur : il flatte pour un dîner ; le flatteur a des vues d'intérêt plus étendues. Après le siècle de Louis XIV, les gens de lettres, devenus plus polis, se répandirent davantage dans le monde : on rechercha les agrémens de leur esprit ; ils firent les délices des meilleures tables ; ils se rendirent aimables, et par-là devinrent les amis de tout le monde : tel fut le célèbre Fontenelle, que les femmes se disputaient jusque dans sa vieillesse. On attribue à Piron un mot cruel sur ce bel-esprit si fêté ; on rapporte que, rencontrant son convoi dans la rue, à l'heure du dîner, il dit : « Voilà la première « fois que Fontenelle sort de chez lui, à cette heure, « sans aller dîner en ville. » Mais je ne garantis point cette anecdote. Sur la fin du dernier siècle, quelques gens de lettres s'érigèrent en maîtres dans les maisons dont ils n'étaient que les parasites : ils firent à toutes les bonnes tables des cours de morale et de politique ; ils ne furent pas les amis de tout le monde, mais les ennemis de quiconque ne pensait pas comme eux.

M. Picard, qui dans toutes ses pièces s'attache à

peindre la vie commune, nous a présenté, dans son *Ami de tout le monde*, un complaisant qui, dans une maison où il dîne deux fois la semaine, s'attache à flatter tous ceux qui l'habitent, depuis le maître jusqu'aux valets. M. Mondoux (c'est son nom) a la confiance du mari, de la femme, est le confident du fils, du laquais, de la soubrette; il ne néglige point l'amitié de la petite chienne de madame, et il a soin de lui apporter des gimblettes : il ne dit à chacun que des choses agréables, ne donne que des conseils qui plaisent; il est accommodant, conciliant, et toujours de l'avis de celui qui parle. C'est là son caractère; c'est sa tactique pour se faire et se conserver des maisons.

Cet ami de tout le monde n'aime personne, ne s'intéresse à personne, ne se soucie de rien que de bien digérer : il a une sœur dont il retient le revenu, et qu'il laisse languir dans la misère; il l'entretient d'éloges de sa raison et de son économie; il est fort content d'elle parce qu'elle ne lui demande rien, et ne se mêle point de sa conduite de peur d'être obligé de subvenir à ses besoins. Tel est M. Mondoux, à qui cette philosophie réussit fort bien pendant quelque temps; mais il est difficile de conserver dans la société cet état de neutralité si paisible et si commode. Le bon M. Mondoux a un ancien ami nommé Courville, brouillé avec M. Doligni, le maître de la maison où dîne l'ami de tout le monde. La situation est embarrassante : avec toute son adresse, Mondoux ne peut s'empêcher de perdre l'équilibre. On découvre aussi que cet homme, bon pour ceux qui lui donnent à dîner, est un très-méchant homme pour sa sœur : tout le monde abandonne l'ami de tout le monde; et la petite chienne, oubliant les gimblettes, est sur le

point d'aboyer après lui. Cependant tout s'arrange : sa sœur, dotée par l'ami Courville, épouse le fils de M. Doligni, et Mondoux voit dans ce mariage la perspective d'une nouvelle maison pour lui.

Ce caractère est développé dans le premier acte avec beaucoup d'esprit et de finesse; il est exposé, surtout au commencement, avec un agrément et une gaîté qui promettait plus encore qu'elle n'a tenu : l'écueil de ces comédies de caractère est toujours l'action et l'intrigue. M. Picard a répandu le sel à pleines mains dans les scènes où l'ami de tout le monde est en jeu, et rien n'est plus enjoué, plus comique que tout son premier acte : mais il faut finir; il faut dénouer une intrigue qui n'a presque rien de commun avec l'ami de tout le monde. Les amours du jeune Doligni avec la sœur de M. Mondoux, simple brodeuse chez la mère de son amant; la dot qui lui tombe des nues par la libéralité d'un de ses parens; son mariage très-extraordinaire avec le fils d'un homme fort riche, cela sent le roman; et le roman, qui réchauffe un drame, refroidit une comédie de caractère. Cela n'empêche pas que cette nouvelle production de M. Picard n'ait obtenu et ne mérite beaucoup de succès; on y reconnaît l'auteur de tant de jolis ouvrages, et la touche de notre moderne Dancourt, ce peintre fidèle des mœurs et des ridicules du jour.

La pièce est jouée avec beaucoup de talent et d'ensemble par les premiers sujets de ce théâtre, tels que Devigny, Clozel, Barbier, mesdemoiselles Adeline et Molière. (26 décembre 1807.)

LA VIEILLE TANTE,

OU

LES COLLATÉRAUX.

Avant que le public eût demandé le nom de l'auteur, il s'était déjà nommé lui-même; on avait reconnu sa manière, son naturel, sa gaîté, sa facilité, son excès d'abondance. Il y a une foule de personnages qu'il faut faire parler; ils ne peuvent pas tous dire des choses intéressantes, parce que les rôles ne sont pas considérables : l'auteur excelle à les faire tous jaser chacun suivant son état et son caractère.

Madame Saint-Clair est une femme de soixante ans, assez raisonnable pour son âge, assez ferme de caractère, assez en garde contre la flatterie, et aussi maligne que peut l'être une bonne femme. Cette vieille tante, riche et sans héritiers directs, est assiégée d'une légion de collatéraux qui se disputent sa faveur, dans l'espoir d'une plus grosse part dans sa succession : voici l'état exact des prétendans : M. Bardolin et son fils Anatole, fils imbécile, père ne valant guère mieux; M. et madame Saint-Laurent, mari soumis, femme impérieuse; Louise, leur fille, très-jeune, très-sensible et très-timide; un Gascon nommé Vernissac, le plus fin de tous, le plus flatteur, le plus hypocrite : en tout six héritiers, tant mâles que femelles. Leurs brigues, leurs projets font le tourment de cette pauvre tante : elle les fait échouer à mesure qu'elle les apprend; mais elle échoue elle-même dans le dessein qu'elle a d'empêcher le mariage de sa petite nièce Louise avec son cousin Anatole, fils de M. Bardolin :

c'est en vain qu'elle s'assure que la cousine n'aime pas le cousin, et même qu'elle en aime un autre. Les parens, jusqu'alors rampans, se piquent de montrer du caractère : la tante, qui n'en manque pas de son côté, chasse ces rebelles et rompt avec eux tout commerce ; le Gascon, qui n'a point pris part à la révolte, n'étant point entré dans le projet de mariage, cherche à profiter de la disgrâce des autres parens : osant porter ses vues bien au-delà des droits d'un héritier, il aspire à ceux d'un mari, et il se hasarde à déclarer ses prétentions. La tante rusée ne s'effarouche pas trop de l'idée de mariage, et le présomptueux Vernissac ne doute point que bientôt un bon contrat ne le mette en possession de tous les biens de l'adorable tante : elle-même aide aux conjectures du Gascon ; elle convoque les états-généraux de la famille, comme pour lui faire part d'un grand dessein. Neveux, petits-neveux, nièces, grandes et petites, s'assemblent autour du trône de la vieille tante : c'est une nouvelle Sémiramis qui va révéler aux grands de l'empire l'époux qu'elle a choisi. Mais, avant que la tante monte sur son trône et commence sa harangue, j'ai aussi à révéler des secrets, ignorés de tous ceux de mes lecteurs qui n'ont pas vu la pièce : je n'ai parlé que des héritiers de la tante, je n'ai rien dit d'un ami qui est son conseil. Cet ami, nommé Dorigni, est un bourru honnête homme, un fanatique de probité, un héros de désintéressement : depuis trente ans il est resté maître-clerc dans la même étude. Nos sages du jour diront que ce maître-clerc n'est pas un grand clerc ; ils le traiteront de sot et d'ignorant, puisqu'il n'a pas su faire sa fortune ; mais la vieille tante ne l'en estime que plus. Ce phénix, ou plutôt ce doyen des maîtres-clercs, a un fils

nommé Ernest, le modèle des jolis garçons, tendre, passionné, tel qu'il le faut pour tourner la tête d'une jeune fille bien élevée. La tante, instruite de cet amour, a voulu marier les amans : la famille s'y est opposée ; le père, surtout, le vertueux maître-clerc, a jeté feu et flamme contre son fils, craignant d'être lui-même soupçonné de quelques vues d'intérêt : il s'est plus que tout autre opposé au mariage ; il a déconcerté par son obstination les projets de la tante, qui voulait enrichir l'homme qu'elle estimait. Mais la tante, après avoir exhalé son dépit, après s'être amusée au dépens du Gascon qui convoite sa main, ou plutôt son coffre-fort, revient à son projet favori par un détour ; et dans cette assemblée de famille, elle déclare que, n'ayant pu marier à son gré sa petite nièce Louise, elle a résolu de se marier elle-même, qu'elle a fait choix d'un jeune homme, et que le nom du jeune homme est Ernest : étonnement, colère, consternation générale des héritiers, qui déplorent la ruine de leur fortune. Attendrie de leurs plaintes, la bonne tante propose un accommodement, et consent à ne point épouser Ernest, pourvu qu'Ernest épouse Louise : accommodement très-approuvé de toute la famille, et très-applaudi de tous les spectateurs.

La pièce offre deux caractères : celui de la tante, bien soutenu et parfaitement joué par madame Molé, actrice qui joint à une intelligence consommée beaucoup de chaleur et d'énergie : le maître-clerc est peu naturel, mais théâtral par sa singularité : il faut que Chazel y mette un peu moins de brusquerie et de précipitation, plus de gravité, d'importance et de noblesse. Le Gascon Vernissac est fort comique; il tient un peu de la caricature : Clozel y est très-plaisant et fait beaucoup rire. L'imbécile Anatole est

aussi fort réjouissant et fort bien rendu par Armand; mais le rôle est peu de chose. La petite Louise est naïve et intéressante; mademoiselle Fleury fait bien valoir le rôle, et en tirerait encore un parti plus heureux si la petite fille n'était pas si douce, si soumise, si timide : tel qu'il est, le rôle fait beaucoup d'honneur au talent de mademoiselle Fleury, l'un des plus précieux de ce théâtre. Le grand commun des héritiers a peu de physionomie et ne pouvait pas en avoir beaucoup. L'action est conduite avec art, mais la marche est un peu lente. Le dialogue est chargé de quelques minuties dont on peut aisément le soulager : quelques coupures donneront à la pièce une allure plus vive, et feront mieux ressortir les traits de bon comique dont elle est remplie. Cette première représentation a été très-favorablement accueillie, et promet d'être suivie de plusieurs autres. L'auteur a été demandé et nommé pour la forme, étant connu d'avance de la plupart des spectateurs, habitués à l'applaudir. (30 mai 1811.)

M. DUPATY.

LA PRISON MILITAIRE,

OU

LES TROIS PRISONNIERS.

Le bruit s'était répandu que Picard prônait beaucoup cette pièce avant la représentation, qu'il en concevait les plus riches espérances, qu'il osait même se flatter de gagner autant avec ses *Prisonniers*, que le Vaudeville avec sa *Vielleuse* : ce bruit n'était sans doute qu'une fable ; Picard, homme d'esprit et de goût, pouvait-il se dissimuler qu'il n'y a rien au monde de si commun qu'une prison et des prisonniers, tandis que rien n'est plus neuf qu'une catin vertueuse ; qu'une fille des boulevards, honnête femme ; qu'une aventurière enrichie avec sa vielle, et jouissant de la plus grande considération, sans cesser de jouer du même instrument ? Ce spectacle merveilleux, unique en son genre, est absolument dans nos mœurs, dans notre tour d'esprit. Fanchon est un personnage instructif, moral, consolant, propre à exciter l'émulation ; elle vient à l'appui du grand principe de la tolérance ; Fanchon est philosophe, et d'une philosophie très-commode : cela devait aller aux nues, suivant toutes les lois de la probabilité.

Au contraire, il n'y a rien de philosophique dans *la Prison militaire*, que la gaîté des prisonniers : du reste, on s'embarrasse peu des stratagêmes des amans depuis qu'ils ne sont plus nécessaires dans la milice amoureuse : des oncles ! on en a par-dessus la tête ; celui de la pièce nouvelle est bien le plus maussade, le plus hargneux et le plus méchant de tous ces animaux-là : c'est un rôle odieux, malfaisant, immoral ; ce n'est pas là ce qu'il nous faut : quant à l'intrigue, c'est assurément la torture de l'esprit humain ; c'est un tour de force au-dessus de tous ceux de l'illustre Forioso : mais dans nos mœurs actuelles, de l'intrigue pour avoir de l'argent, une place, il n'y en a jamais assez ; de l'intrigue pour avoir une fille, il y en a toujours trop.

Je n'ai garde de me perdre dans le labyrinthe des incidens qui forment ce terrible imbroglio. Le spectacle en est pénible, le récit en serait un supplice ; à quoi bon se tant tourmenter pour ennuyer les lecteurs ! l'auteur aurait peut-être bien fait lui-même de ne pas tant marteler son cerveau pour fatiguer les spectateurs. Il ne faut pas se piquer d'étonner, mais de plaire.

Le jeune Edmond capitaine, en garnison à Boston, est éperdument amoureux d'une certaine Sophie : par malheur cette Sophie a tant de mérite, qu'elle enflamme aussi l'oncle du capitaine, M. Derford, gouverneur de la place : le gouverneur écarte prudemment ce dangereux rival en le faisant mettre en prison ; et, pour s'en débarrasser tout-à-fait, il lui donne une mission en France : de la prison, le capitaine ne fera qu'un saut sur le navire qui doit mettre l'Océan entre sa maîtresse et lui : le neveu refuse cet honneur ; l'oncle s'obstine ; il ordonne au geolier de

garder son prisonnier à vue avec la dernière rigueur : voilà le nœud formé, voilà le combat engagé entre les deux rivaux ; combat très - inégal, où toute la force est d'un côté ; l'adresse en brillera davantage de l'autre.

Par le plus grand bonheur du monde, Edmond, dans une bataille, a sauvé la vie à George, soldat, factionnaire de la prison : George, à son tour, devient son ange, son sauveur ; il se charge de la guerre contre l'oncle, et d'abord débute assez mal ; il s'agit de faire tenir une lettre à Sophie ; au moment où George va la prendre des mains d'Edmond, l'oncle survient, qui l'escamote et la déchire ; mais il en laisse tomber les morceaux sur le théâtre ; le geolier les rassemble, et lit la lettre à ses soldats pour leur apprendre comment on écrit à sa maîtresse ; George, qui a de la mémoire, retient la lettre à la première lecture, et court la rendre mot pour mot à Sophie.

Bientôt le commerce épistolaire devient inutile : Sophie se fait mettre en prison sous le nom et le costume d'un jeune officier, appelé Valcour, qu'on y attend ce jour-là même : démarche plus extravagante encore qu'amoureuse ; car lorsque Sophie, déguisée en officier, est introduite dans la prison par un faux sergent, le véritable Valcour, conduit par un véritable sergent, est déjà arrivé : il se trouve donc deux Valcour, deux prisonniers au lieu d'un ; grand exercice pour le rare discernement et le tact exquis du vieux concierge, M. de Belaccueil, sergent invalide, paré d'une jambe de bois, bavard éternel, goguenard impitoyable, faisant l'homme d'importance, et ne voulant pas donner sa nièce à George, parce qu'il n'est que soldat : c'est le meilleur rôle, le seul plaisant de la pièce, et Picard le joue très-plaisamment.

Le concierge se trompe, comme tous les sots qui font les capables : il renvoie le véritable Valcour, et le véritable sergent, Jolicœur, pour garder Sophie et le valet de chambre d'Edmond, travesti en sergent : la scène est très-intriguée, très-bien filée ; le désespoir de Jolicœur est presque aussi comique que le désespoir de Jocrisse : la gloire de l'auteur est à son comble ; depuis ce moment la pièce ne fait que baisser, quoique les surprises, les quiproquo, les quolibets, les jeux de mots aillent toujours leur train, et même se multiplient d'une manière prodigieuse. L'héroïsme de Sophie, qui se fait mettre en prison pour se rapprocher du jeune capitaine, n'a pas produit la sensation qu'on avait lieu d'attendre. Le parterre s'est montré plus ami qu'à l'ordinaire des bienséances du sexe, et cette indécente mascarade a généralement déplu.

Cependant l'oncle ignore que les amans qu'il veut séparer sont sous le même toit; il poursuit toujours le projet de faire embarquer son neveu; pour l'y déterminer plus aisément, il essaie de le brouiller avec Sophie, en lui montrant de ces lettres qu'il a interceptées, et dont il a déchiré l'adresse; le capitaine donne dans le panneau; il s'imagine que cette lettre, écrite pour lui, est pour un rival ; mais il est promptement désabusé par Sophie elle-même; dès-lors les affaires du méchant oncle prennent la plus mauvaise tournure : bientôt la nature le force d'oublier l'amour.

On se souvient sans doute de ce Valcour à qui l'on a fait l'affront de le renvoyer de prison : il y revient ramené par Jolicœur, qui n'a pas voulu en avoir le démenti. Ce prisonnier est le fils même du gouverneur, et son véritable nom est Folleville : son affaire

est assez grave; elle a aussi quelque rapport avec celle du capitaine : il aimait une femme en France, et avait pour rival son colonel : le régiment a ordre de s'embarquer : pendant que l'amoureux Folleville fait ses adieux à sa belle, et les prolonge sans doute à la veille d'une longue absence, le traître de colonel fait mettre à la voile sans l'attendre; le malheureux officier trouve en arrivant le vaisseau déjà loin du bord, et, comme il le dit lui-même très-éloquemment, *il ne peut courir après;* éloquence que le parterre a sifflée comme trivialité.

Pour avoir trop bien servi l'amour, Folleville se voit traité en déserteur; on l'envoie à Boston pour y être jugé; il est à la veille de perdre la tête : on pense bien que, dans un si grand danger, l'oncle laisse respirer son neveu pour s'occuper de son fils. Sophie reprend le costume de son sexe, et s'en retourne beaucoup plus difficilement qu'elle n'était venue, sous les habits de Fanchette, nièce du concierge. Tous les instrumens qu'elle avait apportés dans sa valise pour faciliter l'évasion de son amant, sont parfaitement inutiles, et même un certain cordon qu'elle avait passé par le trou de la serrure de sa chambre, et que George avait tiré d'un côté du théâtre à l'autre; ce cordon a été, pour la plupart des spectateurs, *le nœud gordien :* il devait sans doute servir à faire une échelle de corde pour le prisonnier; mais il paraissait bien mince pour un pareil usage, il ressemblait à un cordon de sonnette.

Le capitaine Edmond ne songe plus à sortir de prison; il ne songe qu'à sauver la vie à son cousin, en le faisant évader : pour y réussir, il enivre le concierge et ses factionnaires; ce qui forme, sur la scène, une tabagie fort ignoble : le maudit concierge, tout

ivre qu'il est, fait cependant manquer le coup. Folleville est condamné à mort ; mais, pendant que son père se désole, Sophie vient apporter sa grâce qu'elle a obtenue du général dont elle est parente ; le père, par reconnaissance, accorde à son neveu la libératrice de son fils.

L'aventure de Folleville gâte les deux derniers actes : ce second intérêt fait oublier le premier. Le vilain oncle, que tout le monde déteste, est trop heureux de retrouver son fils en perdant sa maîtresse ; sa déloyauté n'est point assez punie. C'était assez de deux prisonniers, Edmond et Sophie ; il ne fallait pas couper cette intrigue par une autre ; les sifflets n'auraient pas coupé les applaudissemens. Fanchette ne fait rien autre chose dans la pièce que prêter ses habits à Sophie, et désirer très-naïvement que George devienne sergent, afin de pouvoir devenir son mari. Ce rôle est inutile : il y a beaucoup de confusion, de fracas et de bagarre dans la marche de l'action : les acteurs ne se possèdent pas assez ; le tourbillon des incidens les entraîne ; ils veulent se faire applaudir par la volubilité, et ils bredouillent ; on ne les entend pas : la plupart ignorent les élémens du débit théâtral. Dans une pièce aussi compliquée, il est surtout essentiel que le spectateur ne perde pas un mot ; car ce mot est quelquefois nécessaire à l'intelligence de l'intrigue : Picard lui-même s'est oublié sur cet article, contre son ordinaire : il crie pour échauffer la scène ; il s'efforce d'étourdir par le bruit ; mais, au milieu de ce vacarme, on ne saisit rien ; chacun reste froid.

Le dialogue est vif et brillant, mais peu naturel ; il étincelle de traits et de saillies, dont tout l'agrément est dans les mots : le plus heureux et le plus

applaudi de ces bons mots, est celui-ci : *On adore Dieu quand on est honnête homme, et les femmes quand on ne l'est pas;* ce qui me rappelle une autre sentence de je ne sais quelle pièce : *L'honnête homme aime sa femme, le libertin l'adore.* Il me semble que Dieu se trouve ici mêlé très-mal à propos dans un propos de comédie, et qu'on peut être très-malhonnête homme sans adorer les femmes : tous ces jeux de l'esprit s'évanouissent aux regards de la raison : mais il faut un peu d'indulgence pour des bluettes, dans une pièce d'un genre très-frivole, destinée à un théâtre qui ne se pique pas de sévérité.

Le plus grand reproche qu'on puisse faire à l'auteur, est de ramener l'art à l'enfance, en ressuscitant ces canevas espagnols que nos poëtes ont commencé par imiter, et dont Molière a fini par purger notre scène : les déguisemens, les surprises, les quiproquo, l'escamotage, les subtilités de la main, les tours de passe-passe; tout cela, farce de tréteaux, mauvais comique, qu'un homme de lettres, soigneux de sa réputation, ne doit jamais se permettre : mais il y a aujourd'hui tant de théâtres! on fait tant de pièces! cette branche de commerce est si épuisée! Faut-il s'étonner que dans des comédies de hasard on donne du vieux pour du neuf?

L'auteur a été demandé au milieu d'une musique très-désagréable et très-discordante ; à sa place, je n'aurais pas voulu compromettre mon nom dans cette cohue : c'est M. Dupaty, jeune homme qui a beaucoup d'esprit, beaucoup trop ; il ne lui manque, pour obtenir des succès solides, qu'un peu de goût et de raison. (1er thermidor an 11.)

M. DIEU-LA-FOI.

LE PORTRAIT DE CERVANTES,

OU

LES MORTS RIVAUX.

Un homme qui se moquait des principes en tout genre, a dit légèrement :

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux;

réduisant ainsi la littérature à l'ignoble fonction d'amuser le peuple : les farces les plus grossières, les plus plates extravagances n'amusent que trop souvent; ce genre n'en est pas meilleur. Bien des gens s'ennuient au *Misanthrope;* la foule se divertit beaucoup de *Madame Angot;* il s'agit de savoir de qui l'on s'amuse, et par quels moyens. C'est aux honnêtes gens, c'est aux esprits bien faits que le poëte dramatique se propose de plaire; il faut du bon sens, de l'esprit et du sel jusque dans les caricatures et les bouffonneries; et, même avec ces qualités, le genre est mauvais en lui-même : c'est une débauche qu'on excuse dans un écrivain qui a prouvé qu'il savait mieux faire, mais qui seule n'est jamais un titre de gloire. L'auteur comique qui ne produit sur la scène que des inventions burlesques, n'est pas estimé, lors même qu'il réussit à faire rire la multitude; ce

n'est point un poëte, c'est un farceur; il n'appartient point à l'école de Molière, mais à celle de Gautier-Garguille, et son Parnasse doit être le boulevard.

Les folies deviennent de plus en plus à la mode; les quolibets, les jeux de mots, les coq-à-l'âne passent pour de l'esprit; les surprises, les quiproquo, les déguisemens, les absurdités de toute espèce sont regardés comme des prodiges d'intrigue : ces pauvretés, empruntées des Espagnols dans l'enfance de l'art, et que le goût avait bannies chez nous du domaine de Thalie, reparaissent sans pudeur sur des théâtres qui se disent réguliers, et qui ont quelque prétention littéraire. Que l'on rie d'une farce, à la bonne heure; mais qu'on l'applaudisse, cela est trop fort. Le rire involontaire est souvent l'effet d'une difformité, et ne suppose aucune estime pour l'objet dont on rit; les applaudissemens sont une marque d'approbation réservée au mérite; et que restera-t-il pour Molière, puisqu'on prodigue à des lazzi et à des pasquinades les mêmes honneurs qu'à des chefs-d'œuvre? Si l'on se fût contenté de rire au *Portrait de Cervantes*, je dirais, c'est une facétie assez bouffonne; mais on prétend l'admirer comme une comédie fortement intriguée : il faut donc montrer que cette intrigue n'est qu'un amas d'absurdités; que ce n'est pas une comédie, mais un méchant imbroglio sans art, sans liaison et sans suite, chétif avorton d'une imagination déréglée.

Ce sont encore des ruses d'amans pour tromper un bonhomme de père, c'est-à-dire, le fond le plus rebattu et le plus trivial. Je suis toujours surpris que ces vieilles parades n'excitent pas des nausées. Le père est le peintre Morillos, vieillard brusque et avare; sa fille est confiée aux soins d'une vieille

duègne bavarde, et d'une jeune soubrette fort vive. La fille a deux amans, Fernand et Léon; Fernand est une espèce de brigand qui veut enlever sa maîtresse; Léon veut épouser : c'est un écolier libertin qui a quitté l'université de Salamanque pour venir faire l'amour à Madrid, et il a sur son rival l'avantage d'être aimé. Fernand est aidé dans ses projets par son valet Fabio, maître escroc, qui se donne pour un virtuose en fourberie, caractère usé qui se trouve dans *Gil Blas*, dans *Crispin rival de son maître*, et dans une foule de comédies : il ressemble à Figaro, surtout parce qu'il se vante beaucoup et ne fait rien : son plus grand exploit dans la pièce est d'enlever adroitement à la duègne une petite clef, par le moyen de laquelle on peut s'introduire dans l'atelier du peintre. Possesseur de cette clef, au lieu de la donner à son maître, il la remet à son rival, après en avoir fait faire une pareille pour Fernand. C'est peut-être la première fois qu'un amant a fourni à son rival les moyens d'entrer chez sa maîtresse.

Léon, muni de la clef, arrive le premier, parle à la fille de Morillos; mais le père qui survient force l'amant de se cacher dans un cabinet avec son valet Pédrille. Ce valet est un imbécile qui ne sert qu'à faire valoir le génie de Fabio : les fripons ne brillent qu'aux dépens des sots. Ici une autre action, un autre intérêt vient couper l'intrigue des amans : aux stratagêmes galans succède une spéculation triste et funèbre; on est sur le point de célébrer les funérailles de Cervantes, au grand couvent : son cadavre est exposé dans un caveau : l'homme d'affaires du grand couvent propose à Morillos de l'y introduire pour faire le portrait de Cervantes, qui doit lui rapporter un profit immense. Pendant cet entretien, Fernand,

avec sa fausse clef, entre dans l'atelier : que vient-il y faire ? il doit savoir qu'il y trouvera son rival. Étonné de ne rencontrer que le père, il se cache, écoute la conversation ; il entend que Morillos, avant d'entreprendre le portrait, veut faire partir sa fille pour Saint-Ildephonse, et, sans doute, c'est afin d'empêcher ce départ qu'il donne deux cents ducats à l'homme d'affaires pour le détourner du dessein d'introduire Morillos dans le caveau ; il lui propose au contraire d'amener le mort chez le peintre, afin qu'il puisse saisir ses traits plus à son aise ; jamais proposition ne fut plus extravagante et plus dangereuse. L'homme d'affaires feint cependant d'y consentir ; il fait même adopter à Morillos un projet aussi insensé, et lui promet de lui envoyer incessamment le défunt : c'est une complication de folies, et Fernand ne pouvait pas faire un plus sot emploi de ses ducats.

Une autre idée non moins bizarre de ce Fernand, c'est de se faire passer pour Léon aux yeux de Morillos, quoique son illustre Fabio, qui sait tout, ait dû lui apprendre que ce Léon est fils d'un alcade voisin et ami du peintre, et que son père le cherche pour le faire arrêter. Ce qui rend l'imposture encore plus absurde, c'est que Fernand n'ignore pas que le véritable Léon est dans la maison ; mais tout est incroyable dans ce tissu de rêveries : Léon, de son côté, a la manie de vouloir passer pour Fernand, et ce qu'il y a de pire, c'est qu'il ne résulte rien de ces quiproquo, et qu'ils sont absolument inutiles à l'action ; c'est de la folie en pure perte. Morillos, entre les deux amans de sa fille, fait la figure d'un Cassandre ; il devrait les faire arrêter l'un et l'autre comme deux filous ; il se borne à des lazzi d'inquiétude et de colère ; c'est un vrai père de comédie.

Enfin, nous voici au dernier degré de l'absurdité : l'homme d'affaires n'envoie pas le véritable mort qu'il a promis ; mais, à son défaut, les deux amans, sans qu'on devine pourquoi, fournissent chacun leur mort. Léon commence par établir son valet Pédrille dans un fauteuil, pour jouer le rôle du cadavre de Cervantes ; et bientôt après, Fernand place de l'autre côté son valet Fabio pour la même fin. Il y a une scène où les deux morts restent seuls sur la scène, s'effraient mutuellement, et finissent par se reconnaître ; c'est cette bouffonnerie qui fait le plus rire ; mais l'excès de l'invraisemblance est tel, que l'on est honteux d'avoir ri d'une pareille farce. On a lieu d'être surpris que le héros Fabio, esprit fort qui a servi trois ans un philosophe, ait peur d'un mort : au reste, tout ce galimatias d'aventures grotesques se termine par un acte héroïque : Léon délivre sa maîtresse, que Fernand voulait enlever, et reçoit sa main pour prix d'un si éclatant service.

Rien n'est préparé ni motivé dans ce chaos d'incidens qui se heurtent les uns et les autres. C'est d'un bout à l'autre un outrage continuel fait au bon sens et à l'art ; aucune liaison, aucun rapport entre les deux intrigues qui se détruisent mutuellement ; le cadavre de Cervantes fait oublier les amours de la jeune fille, dont le personnage est tout-à-fait nul ; la plupart des acteurs sont inutiles ; la duègne et la soubrette n'ont d'autre fonction que celle d'un vain babil. Le père de Léon est absolument hors d'œuvre : les deux valets n'agissent véritablement que dans la scène des deux morts. Picard jeune, qui joue le valet imbécile, fait beaucoup mieux le mort que le virtuose Clozel, qui a l'air beaucoup trop vivant. Le style est assorti au genre de la pièce, hérissé de jeux

de mots, de plaisanteries insipides, qui seraient bien placées dans la bouche de Paillasse. Mon opinion paraîtra sevère, mais je crois qu'il faut l'être quand on voit qu'on élève aux nues de pareilles sottises :

Non, si quid fricti ciceris probat et nucis emptor,
. . . . *Idcircò laudes donesve coronâ.*

Comme farce de la foire, on peut s'en amuser; comme pièce de théâtre, elle est au-dessous de la critique : elle n'est pas mal jouée. Ou sait combien il est facile de jouer la farce; les plus mauvais acteurs ont un grand talent pour ce genre. Plusieurs arbitres de la renommée prétendent que cette parade rapportera beaucoup d'argent à Picard; ils calculent d'après le mauvais goût, et c'est une base assez sûre. Ce qu'il y a de plus sûr encore, c'est que la pièce fera peu d'honneur à l'auteur : elle devait être jouée sur les tréteaux de Nicolet; c'est sa véritable place. Je ne sais si le théâtre Louvois s'enrichit, mais il est certain qu'il s'*encanaille* avec de pareilles rapsodies. Cependant le succès a été complet, à l'exception de quelques coups de sifflets bien légers qu'on a fait taire sur-le-champ. L'auteur a été demandé: c'est M. Dieu-la-foi, connu par la petite pièce de *Défiance et Malice,* bagatelle qui n'est aussi qu'une folie, et qui porte sur un déguisement absurde, mais où l'on trouve du moins de jolis vers et quelques détails agréables. Ce qu'il y a eu de plus honorable pour l'auteur dans cette première représentation, c'est qu'il n'a point paru : il aurait dû même garder l'anonyme. Un écrivain qui vise à l'estime, qui a réussi au Théâtre-Français, fait bien, après un tel ouvrage, de ne pas se montrer. (23 fructidor an 10.)

M. ÉTIENNE.

LA JEUNE FEMME COLÈRE.

Madame de Genlis est devenue une espèce de professeur dramatique, qui dicte à de jeunes écoliers des matières de comédie. De ses petits contes, nos petits auteurs font de petites pièces au concours; le public distribue les prix : quelquefois la composition est généralement mauvaise, et personne n'est couronné; c'est ce qui vient d'arriver à *l'Amoureux par surprise*, aux *Amans sans amour*. Le professeur joue à ses disciples des tours perfides; il tourne si bien ses sujets que chacun d'eux s'imagine y voir la besogne toute faite; il n'y a que le sifflet qui les désabuse.

Trois ou quatre de ces chercheurs de canevas se sont jetés sur *le Mari instituteur* de madame de Genlis. Le sujet était heureux et piquant : ils ont travaillé à la hâte dans la crainte d'être gagnés de vitesse, se promettant bien d'escamoter un succès de priorité. Ainsi, jadis les jurés entrepreneurs de traductions, surtout de romans anglais, dépêchaient un ouvrage avec une promptitude admirable; ce qui n'empêchait pas quelquefois qu'un confrère plus expéditif ne mît au jour la traduction à laquelle ils travaillaient encore.

Les metteurs en œuvre du *Mari instituteur* ont été consternés, en apprenant qu'on allait jouer la

pièce de M. Étienne. Celui-ci avait l'avantage d'être attaché à Louvois, le plus expéditif des théâtres : là, une pièce est représentée, lue, reçue, apprise et jouée en moins de temps qu'il n'en faut ailleurs pour obtenir seulement une audience du semainier. Qu'on juge si les malheureux, qui s'étaient adressés au Théâtre-Français et à l'Opéra-Comique, étaient capables de lutter contre l'heureux Étienne, dont la chaloupe voguait à pleines voiles, tandis que leurs barques engravées dans le sable ne pouvaient faire aucun mouvement.

La ressource ordinaire des derniers venus est de s'inscrire en faux contre l'accusation de plagiat ; ils fixent l'époque de la réception de leur pièce avec plus d'exactitude et de scrupule qu'un historien n'en met à marquer la date d'une bataille, ou bien un géographe la position d'une ville. Quand il s'agirait d'un procès de cent mille écus, ils n'observeraient pas les formes avec plus de rigueur. Vaines précautions ! celui qui réussit est, aux yeux du public, l'auteur légitime ; le plagiaire est celui qui tombe. M. Étienne a commencé par un succès ; c'est un excellent provisoire qu'il s'est fait adjuger : ses confrères tremblans attendent leur arrêt. Il est bon de connaître toutes ces misères de la petite littérature ; on en est moins surpris de la médiocrité de toutes les bagatelles dont nous sommes accablés.

L'idée de corriger un défaut en l'imitant n'est pas nouvelle. Dans une comédie de Térence, intitulée *les Adelphes*, Déméa fait sentir à son frère Micion le danger d'une aveugle indulgence et d'une folle prodigalité, en faisant à ses yeux des largesses ridicules, en accordant les demandes les plus extravagantes. Dans un vaudeville, dont j'ai oublié le titre,

un père corrige son fils de ses emportemens, en affectant devant lui des emportemens plus grands encore. Dans la pièce de M. Étienne, un nouveau marié guérit sa jeune femme de la colère, en faisant éclater en sa présence une colère encore plus furieuse. Sénèque et Plutarque ont composé de beaux traités sur la colère, qui n'ont jamais corrigé personne. La colère est un vice de complexion et de tempérament sur lequel la réflexion a peu de prise; c'est particulièrement dans la première enfance qu'il faut la réprimer : c'est une espèce de maladie susceptible de guérison, quand la constitution n'est pas encore formée, mais qui résiste à tous les remèdes quand elle est devenue une seconde nature.

Ces premières années, qu'on néglige comme étrangères à la raison et à la moralité, sont précisément celles où l'on peut réformer presque tous les défauts du caractère. Cette éducation de l'enfance, qu'on regarde comme nulle, est peut-être ce qui influe davantage sur le sort de la vie, s'il est vrai, comme je le crois, que les hommes sont heureux ou malheureux par leurs bonnes ou mauvaises qualités. Le système actuel consiste à flatter tous les vices naissans qui se manifestent dès le berceau; on les regarde comme sans conséquence : ils le sont en effet, tant que la faiblesse de l'individu ne leur permet pas de se développer; mais ces mêmes vices, dont une mère idolâtre ne fait que rire, causeront un jour la perte de ce fils tant chéri, ou du moins empoisonneront ses jours. On s'amuse de ses petites colères, de sa mutinerie, de ses caprices, de son orgueil, de son opiniâtreté : un enfant violent, emporté et tyran, donne à sa famille des scènes comiques. Un jour ces mêmes vices l'exposeront à des scènes tragiques; il

fera expier à ses parens des ris insensés par des larmes amères.

Il est peut-être trop tard pour un mari de commencer l'éducation de sa femme quand il l'a épousée ; il vaut mieux se marier à une demoiselle tout élevée. Le titre et les fonctions d'époux nuisent beaucoup aux devoirs et aux succès de l'instituteur ; et, dans nos mœurs, le mari est plutôt gouverné par sa femme, que la femme par le mari. J'ai déjà observé que cette idée du mari instituteur n'est pas neuve ; mais j'avais oublié de dire qu'elle se retrouve en partie dans *Honorine*, vaudeville très-connu et très-agréable, qui me paraît supérieur à *la Jeune Femme colère*. Ce qui choque dans la pièce de M. Étienne, d'abord c'est que l'homme s'est marié, quoiqu'il connût à sa femme ce penchant à la colère : or, l'amour seul peut l'avoir fait passer sur un tel défaut, et l'amour ne permet guère à un mari de faire l'éducation de sa femme. Ensuite il n'est pas naturel que ce mari amoureux songe à faire usage d'un moyen d'instruction aussi étrange, avant d'avoir employé les voies de la persuasion et de la douceur. Presque le lendemain de ses noces, avant d'avoir eu à souffrir de l'humeur altière de sa femme, il prend le parti de lui administrer le remède le plus extraordinaire. Que dirait-on d'un médecin qui, sur les plus légers symptômes de fièvre, prescrirait sur-le-champ à son malade l'émétique et les purgations les plus actives ?

Il n'est pas encore bien décidé qu'une femme emportée soit aisément guérie par les emportemens de son mari : le contraire pourrait bien arriver ; il serait à craindre que l'exemple ne la fortifiât dans ce vice, et qu'elle ne s'applaudît de cette conformité avec celui qui est fait pour la conduire ; peut-être même ne se-

rait-il pas étonnant que, par une noble émulation, la femme se piquât de surpasser encore la colère de son mari. L'on conviendra que si le maître et l'élève disputaient à qui crierait le plus fort, il en résulterait un beau charivari dans la maison, et une éducation très-malheureuse. Fénélon, pour corriger le duc de Bourgogne des excès de fureur auxquels il se livrait, l'environnait de la tristesse et de la terreur; il ne lui montrait que des visages abattus et consternés, et faisait coucher le prince comme attaqué d'une maladie dangereuse. Je doute fort que Fénélon eût réusssi, s'il eût essayé de prendre un ton plus haut que son disciple, et de s'abandonner devant lui à des excès encore plus terribles.

L'idée ne me paraît donc ni juste ni naturelle; mais elle est ingénieuse, comique et théâtrale; c'est assez pour une petite pièce sans conséquence.

> C'est assez qu'en passant la fiction amuse;
> Trop de rigueur alors serait hors de saison.

C'est un personnage assez original que celui d'un mari qui montre dans sa personne, à une jeune femme qu'il aime, toute la difformité de la colère, la fait trembler sur les fausses fureurs auxquelles il se livre, et, sans le secours d'aucun raisonnement, d'aucune sentence, lui prouve, par des exemples frappans, combien un vice de cette nature est choquant dans une femme qui n'a d'autres armes que celles de la douceur, puisqu'il est si effrayant et si hideux dans un homme.

Le dénouement est invraisemblable; car, après quelques heures de ces farces d'emportement, après quelques frayeurs causées à sa femme, comment le mari peut-il raisonnablement se flatter d'avoir réformé

son caractère et changé son naturel? Mais il ne faut pas y regarder de si près. Le dialogue est vif et spirituel, et la pièce est assez bien jouée par Clozel et Adeline. (3 brumaire an 13.)

LA PETITE ÉCOLE DES PÈRES (1).

J'ai donc enfin la consolation d'annoncer un succès mérité; ce n'est ni une farce, ni un traité de morale, ni un roman de bienfaisance; c'est une petite pièce qui peint les mœurs, et qui instruit en amusant; on n'y voit point de tuteurs tyrans, point d'amans déguisés, point de méprises, point d'aventures, et s'il y a des folies, ce sont des folies de conduite, telles qu'en commettent souvent ceux qui passent pour sages; ce sont les personnages qui sont fous, et non pas les auteurs.

Si nous sommes mal élevés, ce n'est pas faute d'écoles; car, indépendamment des écoles centrales, spéciales, primaires et secondaires, sans compter les lycées, les prytanées, les pensionnats, les cours publics et particuliers, on peut regarder les musées, les athénées, et surtout les théâtres, comme des espèces de colléges pour tous les gens du monde : c'est là que plusieurs commencent leur éducation littéraire et morale; et ces écoles dramatiques sont d'autant plus commodes, que pour en profiter il n'est pas même nécessaire de savoir lire.

C'est ici qu'on peut observer la révolution des mœurs, beaucoup plus complète et plus étonnante que celle du gouvernement, qui n'en est que l'effet et la suite naturelle. Un amusement regardé jadis

---

(1) En société avec M. Nanteuil. (*Note de l'Éditeur.*)

comme frivole, profane et dangereux ; un amusement sévèrement défendu dans les écoles, et qui paraissait alors très-propre à ruiner tous les fruits d'une sage institution, est maintenant la base de l'éducation à la mode. On se réunit au spectacle, comme on se rassemblait au sermon ; les enfans, les jeunes gens des deux sexes vont aujourd'hui s'instruire où l'on croyait autrefois qu'ils ne pouvaient que se corrompre ; et ces mêmes comédiens, qu'un préjugé, peut-être injuste, éloignait de la société, en sont devenus les précepteurs et les prédicateurs.

Des usages si différens tiennent à des systèmes diamétralement opposés : on regardait alors comme nuisible à l'ordre social tout ce qui tend à enflammer l'imagination, à exalter les passions ; on croyait que la volupté, le luxe et les plaisirs ne pouvaient qu'affaiblir les esprits, énerver les âmes ; et nous avons réformé tout cela ; à la place de ces anciennes maximes, nous avons mis la morale de l'opéra. Si par un chemin de fleurs nous pouvons atteindre au but où nos prédécesseurs n'arrivaient qu'à travers les ronces et les épines, si nous parvenons à résoudre le problême d'une nation florissante et tranquille, sans mœurs et sans principes, tant mieux pour nous ; nous aurons en outre le plaisir de donner un démenti à la docte antiquité ; nous pourrons traiter de radoteurs tous ces graves barbons qui prêchaient l'austérité, la frugalité ; mais il n'est pas encore prouvé que notre philosophie riante soit la meilleure ; c'est un essai que nous faisons, et il ne faut pas triompher avant la victoire.

Revenons à *la Petite École* : il faut savoir gré aux auteurs de l'intention morale qu'ils mettent dans leurs petits drames ; c'est ce qui établit une grande différence entre eux et les compositeurs de farces, sans

but et sans motif, qu'on peut appeler les bateleurs de l'art dramatique. Dans *le Pacha de Surêne*, ils ont attaqué l'excessive importance que l'on donne aux arts frivoles dans l'éducation des filles. *Les Deux Mères* sont une critique fine et agréable de la coupable négligence de certaines femmes, à qui l'amour des plaisirs fait oublier qu'elles sont mères. Nos deux jeunes moralistes, qui ne sont rien moins que pédans, prêchent aujourd'hui ces pères aussi lâches qu'insensés, qui abdiquent l'empire que leur a donné la nature, et se dégradent eux-mêmes jusqu'à devenir les camarades, les compagnons de débauche de leurs fils, sous prétexte qu'un père doit être l'ami de ses enfans. La maxime est bonne et vraie; mais un père devient le plus grand ennemi de son fils quand il cesse d'être son mentor et son guide, ou, pour tout dire en un mot, quand il cesse d'être son père. Ce n'est pas en partageant ses plaisirs, c'est en les dirigeant qu'il se montre son véritable ami : j'oserais presque dire que la faiblesse, l'aveugle indulgence des pères, est bien plus funeste à leurs enfans qu'un excès même de sévérité; et ce que les pères d'aujourd'hui ne croiront pas, c'est que l'austérité, la dureté même, est plus propre à les faire aimer qu'une molle condescendance, qui les expose au mépris, et ne produit jamais que des fils ingrats et dénaturés.

Dormeuil, sans égard pour la disproportion d'âge, partage tous les exercices, tous les amusemens de son fils; il veut faire, comme lui, tout ce qu'on fait à vingt ans; et avec son fils, il boit, il danse, il joue, il aime. Les deux étourdis se tutoient, se raillent, se communiquent leurs projets, se font part de leurs bonnes fortunes, et le père n'est distingué du fils

que par le ridicule. Le hasard fait qu'ils jettent les yeux sur la même maîtresse; ils apprennent qu'ils sont rivaux, sans cesser d'être amis. Le fils, nommé Saint-Léger, fait de Cidalise un portrait qu'on a fort applaudi, et qui peut donner une idée du style de la pièce : « Elle a les yeux les plus beaux, le boudoir le « plus élégant, la main la plus blanche, le carlin le « plus petit, le laquais le plus haut, et la voiture la « plus basse. » Ce n'est pas là le ton de la bonne comédie ; mais dans une petite pièce en un acte, on juge avec moins de sévérité cette coquetterie du dialogue, surtout dans la peinture d'une coquette.

Cette folle arrive sur la scène, désolée, consternée, dépouillée ; elle se jette sur un fauteuil, prête à s'évanouir ; ses créanciers coalisés lui ont dressé une embuscade sur la route; ils l'ont forcée de descendre de sa voiture : le maquignon a pris ses chevaux, le sellier son carrosse, le bijoutier ses diamans, la marchande de modes son voile. Saint-Léger observe très-légèrement qu'il est heureux que la couturière ne se soit pas trouvée là pour rendre le dépouillement parfait. La remarque de Cidalise est plus profonde : son avis est que si l'on ne réprime l'insolence de ces coquins de créanciers, le repos des honnêtes gens est compromis. Le fond de cette scène est emprunté du *Chevalier à la mode*. On y voit madame Patin entrer sur la scène tout essoufflée, se jeter de même dans un fauteuil, le cœur gros d'une avanie qu'elle vient de recevoir, non de ses créanciers, mais d'une vieille marquise qui a fait reculer son carrosse, et, qui pis est, l'a appelée bourgeoise.

Cidalise, endurcie aux affronts, reprend bientôt sa gaîté, et se met à table ; mais le déjeûner est troublé par l'arrivée d'un juif qui apprend à Dormeuil

que ses biens sont saisis et sa maison vendue : Cidalise en conclut que les créanciers se sont donnés le mot pour tourmenter les gens comme il faut. Dormeuil n'est pas autrement ému de cette nouvelle, parce qu'il compte sur une terre considérable dont son fils a hérité; mais Saint-Léger lui déclare qu'il y a long-temps que la terre est vendue, et que le produit en est dissipé : il oppose aux reproches de son père les trois grandes maximes qu'il tient de lui, et qui composent tout son catéchisme : « Il ne faut suivre « d'autre guide que sa conscience; il ne faut jamais « rien faire que de juste, et ne point se laisser abattre « par l'adversité. » D'après ces trois apophthegmes, la terre est bien vendue, et il faut s'en consoler. Le père ne tarde pas à recevoir une consolation plus solide par une lettre qui contient une somme considérable en billets, et la nouvelle que ses dettes sont payées et ses biens dégagés : il n'a plus que l'embarras de connaître son bienfaiteur, et ses soupçons tombent d'abord sur un aventurier, grand parasite, grand nouvelliste, grand hableur, qui se laisse quelque temps remercier d'une action héroïque dont il est très-incapable; enfin le père découvre que l'auteur de ce trait sublime est son fils Henri, qu'il avait forcé de quitter la maison paternelle par son injuste prédilection pour Saint-Léger, et qui, après avoir fait fortune en Amérique, venait en faire hommage à son père, et lui demander le plus précieux pour lui de tous les biens, une place dans son cœur. L'aventurier hypocrite, qui a reçu les complimens de sa prétendue générosité, se tire d'affaire en disant : « La méchan-« ceté du siècle nous prête tant de mauvaises actions « dont nous sommes innocens! il faut bien qu'on « nous attribue aussi quelques bonnes œuvres que

« nous n'avons pas faites ! » Je n'ai rien dit de l'amour de ce Henri pour une certaine cousine très-honnête et très-vertueuse, mais qui n'est là que pour être épousée à la fin suivant l'usage.

Le dénouement est heureux ; le dialogue est gai, plein d'esprit et de mots heureux ; le fond est bon ; il était même susceptible d'être plus étendu ; la morale de la pièce est en action et non pas en sentences ; on y trouve de l'instruction et point de sermons (1). (10 nivose an 11.)

---

(1) *La Jeune Femme colère*, mise en opéra comique, en Russie, par M. Boïeldieu, eut un brillant succès en France. Remise au Théâtre-Français sous les auspices de Mademoiselle Mars, elle fait partie du répertoire courant ; et dans ses deux genres, cette comédie obtint dans la province un succès éclatant, qu'elle conserve toujours. (*Note de l'Éditeur.*)

M. DUMANIANT.

GUERRE OUVERTE.

Guerre ouverte est une ancienne pièce dont la reprise a eu beaucoup de succès. Pour le mérite littéraire, ces sortes de comédies, extrêmement compliquées, où tout est sacrifié à la surprise et au jeu de théâtre, ne sont qu'au second rang des pièces d'intrigue : on estime davantage celles où il y a des caractères, des peintures de mœurs, des détails ingénieux, et où les incidens, moins pressés, sont aussi mieux amenés et plus vraisemblables; mais il y a plus d'effet théâtral et plus d'intérêt dans ces fortes intrigues qui tiennent l'esprit toujours occupé, qui entraînent le spectateur de merveille en merveille, sans le laisser respirer un moment.

Guerre ouverte est un véritable chef-d'œuvre en ce genre : le sujet est pris d'une pièce espagnole d'Augustin Moreto, traduite en français par Linguet, et qui est intitulée : *la Chose impossible, ou On ne badine point avec l'amour*. Mais l'imitateur a laissé bien loin derrière lui son modèle; et quoique les Espagnols soient nos maîtres en fait d'intrigues, Dumaniant pourrait être le maître des Espagnols : cet auteur ne m'a point pardonné d'avoir dit que *l'école de Molière valait mieux que celle de Dumaniant;*

il a écrit à ce sujet une lettre qui veut être plaisante ; mais c'est en vain qu'il s'efforce de rire :

Grimace, l'auteur perce !

J'avais tort, il est vrai, d'appeler l'école de Dumaniant un genre si ancien ; il aurait pu s'épargner des recherches d'une érudition fort commune pour me prouver ce que je sais aussi bien que lui, qu'il n'est pas l'inventeur de la comédie d'intrigue ; je n'avais voulu que lui faire honneur, et je ne m'attendais pas à trouver un poëte si modeste. Sa pièce est un tour de force, la variété et la singularité des combinaisons étonne ; mais la réflexion est un poison mortel pour ce plaisir-là comme pour bien d'autres. Quand on vient à songer combien il est facile au baron de garder sa nièce pendant une partie du jour, on n'admire plus tant cet amas de ruses : que l'oncle, au lieu de donner la consigne d'*amour et bombarde*, et de distribuer militairement tous les postes à ses domestiques, ferme seulement sa porte et en mette la clef dans sa poche ; que ce jour-là il ne perde pas sa nièce de vue, toute l'intrigue s'évanouit. Les fourberies ne sont vraiment ingénieuses et comiques que lorsqu'on ne voit pas comment on pourrait s'en garantir ; mais dans *Guerre ouverte*, tout ce qu'il y a de plus merveilleux, c'est la bêtise du baron : rien de si difficile, sans doute, que de garder une fille ; c'est même la chose impossible ; mais rien de si aisé, de si possible, que de la garder pendant un jour. (4 thermidor an 9.)

L'ESPIÈGLE.

Les auteurs sont pour la plupart des espiègles accoutumés à jouer au public des tours assez malins : par exemple, ils vous font annoncer pendant quinze jours une production nouvelle, par toutes les trompettes de la renommée ; ils n'épargnent aucun des petits moyens capables d'exciter une vive curiosité. On s'empresse, on retient des loges, on assiége les bureaux ; le théâtre peut à peine contenir la foule des spectateurs ; et quand il faut en venir au fait et réaliser les espérances, il se trouve que la nouveauté tant prônée n'est qu'un insipide réchauffé de ce qu'on connaissait déjà, qu'on s'est mis en mouvement pour une bagatelle, pour un rien, et qu'on n'a fait tant de frais et pris tant de peine que pour s'ennuyer ; ce que l'on pouvait faire tout naturellement chez soi. Voilà une espièglerie qui se renouvelle continuellement, et dont on est toujours dupe. Malgré des faillites habituelles, le crédit des pièces nouvelles se soutient sur la place, et les entreprises des auteurs trouvent toujours des actionnaires.

Il y a aussi parmi les auteurs beaucoup de revenans. La nouveauté tombe ; elle est huée, sifflée : l'auteur passe pour mort et enterré ; tous ceux qui ont assisté à son convoi se retirent bien persuadés qu'il ne sera plus question de lui ni de sa pièce, et qu'on ne le reverra plus sur la scène ; mais le lendemain il revient, et son ombre n'effraie personne ; souvent même elle est fort bien accueillie. Ces miracles, auxquels nous sommes familiarisés, sont au rang des aventures les plus ordinaires et les plus communes.

Ce n'est ni *l'Espiègle*, ni *le Revenant du château*

de Beausol que j'ai en vue ici : il a tenu parole, on s'est amusé de ses tours et de ses espiègleries; il ne faut pas le chicaner sur ce qu'elles pourraient avoir de puéril, il n'avait pas promis autre chose. La pièce est une imitation d'un ouvrage allemand traduit en français, et représenté sur le théâtre de la rue Dauphine, sous le titre de *Lutineau*, ou *le Château de Narrembourg*. M. Dumaniant a rejeté tous les incidens qui pouvaient déplaire en France. Les Allemands inventent beaucoup, mais pas toujours heureusement; ils ont plus d'imagination que de goût : leur théâtre est une mine pour nos auteurs qui n'ont pas une grande vigueur d'invention, mais qui se piquent de savoir mettre à la mode de notre pays les inventions des étrangers.

L'objet principal de la petite pièce de *l'Espiègle* est de montrer qu'un bon cœur et les qualités les plus essentielles de l'âme peuvent très-bien se rencontrer avec un esprit léger, étourdi, et même malin; qu'il ne faut pas juger un jeune homme sur quelques apparences de frivolité, sur quelques tours de jeunesse. Charles, c'est le nom de l'espiègle, passe pour un mauvais sujet, parce qu'il parle et agit sans réflexion, parce qu'il se livre aux accès d'une gaîté folle : environné de méchans et de sots, il n'a pas grand tort de s'égayer à leurs dépens par des ruses innocentes. M. de Beausol, son oncle, est un imbécile toujours endormi, que sa femme gouverne despotiquement. Madame de Beausol est impérieuse, tracassière, intéressée; leur fille Aglaé n'a pas de caractère prononcé, mais un certain penchant à imiter sa mère. Charles a perdu son père, qui, séduit par les intrigues de madame de Beausol, a condamné son fils, par son testament, à épouser mademoiselle Aglaé de

Beausol, ou sinon à fournir une dot de cent mille écus ; ce qui fait à peu près le tiers de son bien.

Cette espièglerie de madame de Beausol est plus forte que toutes celles qu'on reproche à son neveu Charles : on ne sait pas mauvais gré à ce bon jeune homme d'en tirer une vengeance comique. Pour y parvenir, il raconte à sa tante que sa défunte mère lui est apparue, et lui a donné un rendez-vous pour lui déclarer ses volontés : d'après cette confidence, la tante prend le parti de jouer le rôle de la mère, et de signifier à Charles que sa volonté est que la clause du testament soit exécutée. Elle arrive, en effet, au rendez-vous, couverte d'un grand voile blanc comme un fantôme ; mais, au lieu de son neveu, elle voit paraître un autre fantôme représentant le père de Charles, lequel lui ordonne, d'une voix terrible, de rendre ce testament inique qu'elle lui a dicté. Madame de Beausol, effrayée, rend ce testament ; et c'est à son neveu même qu'elle le rend, car c'est lui qui fait le revenant.

L'espiègle a deux cousines : Aglaé, qu'on veut lui faire épouser, et qu'il n'aime point ; Joséphine, qu'on ne veut pas qu'il épouse, et qu'il aime à la folie. Joséphine est malheureuse, maltraitée, presque servante dans la maison de son oncle, où on la garde par charité : son père, qu'elle n'a jamais vu, est un militaire fort pauvre. Le bon Charles se fait un plaisir bien doux d'enrichir ce qu'il aime ; son amour est vif, pétulant, espiègle, mais sincère, naturel et franc comme son caractère. Joséphine est simple, ingénue, naïve sans être niaise : la parenté lui permet avec son cousin une sorte de familiarité ; ce sont des amours d'un genre presque neuf sur notre théâtre, des amours sans fadeur, sans galanterie, sans madrigaux.

Le père de Joséphine arrive chez son frère, qu'il ne connaît pas, auprès de sa fille qu'il n'a pas vue depuis seize ans. Il arrive pour marier cette fille : grand embarras pour Charles, contre lequel on a donné au père de fortes préventions. L'espiègle essaie, par quelques mensonges, d'éconduire ce père incommode, et de lui faire prendre le change ; mais ses espiègleries, bientôt découvertes, ne servent qu'à augmenter sa mauvaise réputation. Le père, de plus en plus indisposé contre lui, ne se rend enfin qu'aux preuves de l'excellent cœur de ce jeune homme : il découvre que c'est lui qui, sous le nom de Joséphine, lui faisait souvent passer des secours d'argent. Charles se fait admirer par un nouveau trait de générosité, en remettant à sa tante le testament qu'il avait tiré si adroitement de ses mains, et qui assure une somme de cent mille écus à sa cousine Aglaé : il veut qu'en épousant Joséphine, *tous les cœurs soient heureux de sa joie ;* et c'est un héroïsme difficile pour un espiègle, de renoncer ainsi à la meilleure de ses espiègleries.

Les Allemands font un grand usage dans leurs comédies de cette espèce de petits-maîtres niais, que nous avons quelque temps appelés *incroyables,* parce qu'en effet leur sottise et leur fatuité passaient toute croyance. Pour contraster avec l'espiègle et pour lui servir de plastron, il y a dans la pièce un de ces niais successivement amoureux des deux cousines, crédule à l'excès, jouet perpétuel des malices de l'espiègle, qui, pour s'en débarrasser, lui persuade d'enlever Joséphine, et, au lieu de Joséphine, lui fait enlever M. de Beausol : ce qui produit un effet très-comique au dénouement.

Le niais s'appelle dans la pièce Saint-Firmin, et

l'acteur qui joue l'espiègle s'appelle à la ville Firmin : il a depuis peu débuté avec succès à ce théâtre, et chaque jour ce succès se confirme. Ce jeune homme a de l'âme, de la sensibilité ; il débite avec intérêt et avec chaleur, et sait conduire à bien une tirade passionnée : quelquefois il se livre trop à son impétuosité, et l'exactitude de la prononciation en souffre ; mais ce défaut, qui n'est que l'excès d'une bonne qualité, peut se corriger aisément avec quelque attention. Du reste, cet acteur, s'il continue à travailler, paraît fait pour remplir à ce théâtre d'une manière très-distinguée l'emploi des jeunes amoureux (1).

L'Espiègle a fort bien réussi ; la première représentation a été fort applaudie, et la seconde n'a point démenti la première. L'auteur est M. Dumaniant, connu par son talent pour le dialogue et par l'adresse avec laquelle il sait nouer et dénouer une intrigue. *Guerre ouverte* est un chef-d'œuvre en ce genre, et les autres ouvrages de M. Dumaniant, qui sont en très-grand nombre, se soutiennent tous au théâtre par ce double mérite d'un dialogue vif et naturel, et d'une intrigue bien liée et bien conduite.

Entre les acteurs, je n'ai parlé que de celui qui joue l'espiègle, parce que son rôle éclipse tous les autres. Du reste, la pièce est généralement bien rendue par l'élite des acteurs. Mademoiselle Adeline joue Joséphine ; madame Légé, madame de Beausol ; mademoiselle Beffroi, Aglaé ; Dorsan, le vieux militaire ; Armand, Saint-Firmin ; et Bosset, M. de Beausol : ce qui forme un ensemble très-satisfaisant. (2 juillet 1806.)

---

(1) Le pronostic de Geoffroy s'est accompli, Firmin est un des meilleurs acteurs du Théâtre-Français. (*Note de l'Éditeur.*)

COLLIN D'HARLEVILLE.

LE VIEILLARD ET LES JEUNES GENS.

Charles IX, avec quelques autres princes et seigneurs aussi fous que lui, s'était avisé, dans une partie de débauches nocturnes, d'aller piller la maison du chevalier de Nantouillet ; celui-ci, ne connaissant pas les auteurs du désordre, rendit plainte au parlement, et l'on commença les informations : mais Charles IX manda le premier président, et lui dit : « Conseillez de ma part à Nantouillet de ne pas aller « plus avant : s'il veut suivre la procédure, *il aura* « *affaire à trop forte partie.* »

On pourrait donner le même conseil à tous les auteurs comiques qui portent plainte des désordres de la société au tribunal du parterre : Collin écrit avec la bonne foi d'un honnête campagnard ; disciple de Molière, il est persuadé que la comédie doit peindre les mœurs, et nous offrir le tableau de nos folies : mais ce tableau ne peut plaire quand tout le monde y reconnaît son portrait. Boileau a beau dire, quand on est laid on ne se regarde point avec plaisir dans un miroir trop fidèle : *l'Avare* ne sera jamais applaudi par des harpagons, ni *le Tartufe* par de faux dévots. Pour attaquer le vice avec succès au théâtre, il faut que les vicieux soient en très-petite minorité. Voilà pourquoi dans les pièces fameuses, telles que *Fanchon*,

il n'est jamais question de vices. Nos poëtes ont un axiome trivial qui leur tient lieu de toutes les autres règles : *Il ne faut point parler de corde dans la maison d'un pendu.*

Collin avait déjà éprouvé dans *les Mœurs du jour* que les habitués du parterre et des loges ont une extrême délicatesse qui se scandalise aisément de la peinture trop vraie des mauvaises mœurs. Il doit se souvenir que ce fut son campagnard qui sauva ses citadins, et qu'un seul juste obtint grâce pour tant de pécheurs : aujourd'hui, même aventure : son vieillard, renforcé d'un jeune homme qui vaut plusieurs vieillards pour la sagesse, a fait passer les roués et les étourdis qu'il a peints dans sa pièce avec tant de force et de vérité : on n'a supporté l'histoire qu'à la faveur du roman ; car je puis mettre sur le compte du roman toutes les vertus extraordinaires.

C'est une idée belle et neuve, plus profonde même qu'elle ne le paraît au premier coup d'œil, d'avoir mis en regard sur la scène le physique et le moral; la jeunesse avec tout ce qui peut flatter les sens et révolter la raison, la vieillesse avec toutes les qualités du cœur et de l'esprit qui couvrent ses désavantages extérieurs ; et au milieu, un jeune homme qui réunit aux fleurs du printemps les fruits de l'automne : il y a dans ce plan autant de courage que de génie; car le physique domine dans la société, et le moral décline ; la raison baisse et les sens triomphent ; l'oisiveté, la mollesse, les plaisirs, les passions se sont emparés de la vie; presque toute l'éducation est physique, en dépit des abstractions mathématiques auxquelles on affecte de rendre hommage : c'est vers le physique que tous les soins sont tournés, sous le prétexte que le moral a besoin du physique ;

mais on oublie que le physique trop soigné étouffe le moral.

L'intrigue de la pièce est simple et peu chargée d'incidens. Une femme sotte et vaine est restée veuve avec deux fils qui la gouvernent, et une fille aussi modeste, aussi raisonnable que ses frères sont impertinens et frivoles. Ces jeunes gens veulent marier leur sœur Euphrasie à un fat qui leur ressemble : la mère y consent ; mais elle veut consulter un ancien ami de son mari, pour qui elle a conservé beaucoup d'estime parce qu'il est fort riche. C'est un vieux militaire aussi aimable que vertueux, qui gémit des travers de la mère et des fils, et qui s'intéresse vivement au sort de la fille. Quand il la voit sur le point d'être sacrifiée à Lorsan (c'est le nom du fat), il demande lui-même la main d'Euphrasie : la mère regarde d'abord cette proposition comme une plaisanterie ; ses fils et leur protégé Lorsan s'égaient aux dépens des amours du vieillard : mais M. de Naudé (c'est son nom) les persiffle à son tour avec beaucoup plus d'esprit et de finesse ; il garde au milieu de ces étourdis un caractère noble et ferme ; il sait en imposer à l'orgueilleux Lorsan ; il lui fait sentir que même à son âge il n'ignore pas comment on châtie l'insolence des mauvais plaisans ; enfin il le force au respect, à la reconnaissance, en lui rendant un service essentiel dans une affaire où son honneur et même sa liberté se trouvent compromis.

Euphrasie préférerait sans doute la main d'un vieillard à celle d'un libertin ; mais Euphrasie a un amant secret, nommé Olivier, bon jeune homme, dont le caractère forme un beau contraste avec celui de Lorsan. Cet Olivier, quoique cousin d'Euphrasie, n'est riche qu'en mérite ; il est dédaigné de la mère et des

frères de sa maîtresse, qui rougissent d'un tel parent; mais le sage vieillard est son protecteur, son ami; c'est un second père : quel désespoir pour Olivier de trouver un rival dans l'homme qu'il chérit et respecte le plus! Il étouffe sa douleur, il immole les plus chers désirs de son cœur au bonheur du respectable Naudé. Cependant le vieux militaire suit son projet: l'affaire désagréable de Lorsan, dont la mère a su quelque chose, lui donne des soupçons et la refroidit pour ce jeune débauché : elle commence à réfléchir que le vieux est plus riche, et par conséquent un époux plus solide; qu'une faible dot lui suffira, et qu'en donnant moins à sa fille, elle pourra donner davantage à ses fils : cet argument irrésistible détache tout à coup les deux jeunes gens du parti de Lorsan, et les fait pencher vers le vieillard.

M. de Naudé est trop délicat pour abuser de son triomphe. Dans un dernier entretien avec Euphrasie, il l'engage à lui faire l'aveu de ses sentimens secrets pour Olivier, et répond à sa confiance en lui découvrant à son tour ses vues sur cet intéressant jeune homme. C'est pour dérober une victime à un fat tel que Lorsan, c'est pour couronner la vertu d'Olivier qu'il a bravé le ridicule attaché aux vieillards amoureux. Dans le transport de sa joie, M. de Naudé donne un baiser paternel à l'innocente Euphrasie : au même instant, Olivier paraît; le pauvre jeune homme se croit perdu : ce baiser est à ses yeux la preuve la plus sûre du succès de son rival. Toute la famille arrive pour savoir le résultat de la conversation : alors M. de Naudé déclare qu'il adopte Olivier, qu'il lui assure toute sa fortune, et le présente à sa place à Euphrasie, comme un époux plus digne d'elle. La mère est fort étonnée; ses deux fils et Lorsan res-

tent confondus; mais la proposition est trop belle pour être refusée : la jeunesse, la vertu et la fortune réunies forment un trio bien rare. Le vieillard se félicite de ses exploits, et termine très-heureusement la pièce en disant :

> Aurais-je pu faire mieux à vingt ans?

Honneur à Collin d'Harleville, qui a voulu venger la vieillesse des mépris de la société : le respect pour les vieillards est l'effet naturel de la simplicité et de la pureté des mœurs; les anciens le regardaient comme le signe certain d'une république bien gouvernée. Ils n'appelaient que des vieillards au maniement des affaires; de là ce nom de *sénat* donné à leurs assemblées administratives : la corruption des mœurs, au contraire, entraîne essentiellement le mépris de la vieillesse, parce qu'alors les qualités physiques, qui servent au plaisir et qui flattent les sens, doivent avoir la préférence sur les qualités morales qui dirigent l'esprit et répriment les passions.

> Messieurs les gens d'esprit, d'ailleurs fort estimables,
> Ont fort peu de talent pour former leurs semblables.

Le monde dit des vieillards ce que la soubrette dit des auteurs dans *le Philosophe marié :* mais il ne faut pas oublier que le bon La Fontaine dit aussi que, pour cela, les muletiers ont beaucoup plus de talent que les rois : les qualités des jeunes gens leur sont communes avec les plus vils des mortels; celles des vieillards sont l'ornement et la gloire de la nature humaine : l'homme se rapproche des animaux les plus grossiers par les attributs de la jeunesse; par ceux de la vieillesse, il s'égale presqu'à la Divinité.

L'insolence, l'égoïsme, l'immoralité, l'ignorance

et la sottise d'une foule de jeunes gens qui, sans frein, sans éducation, sans principes, sont parvenus à l'âge où ils vont marquer dans la société et former une nouvelle génération, voilà ce qui effraie les gens sensés et honnêtes; voilà ce que Collin a voulu peindre : le coloris est peut-être un peu trop vrai ; un solitaire sait peu ménager les vices; il en est trop blessé : au lieu de rire, les spectateurs ont frémi ; quelquefois ils ont murmuré. On affecte de dire que Lorsan est outré, que des roués de cette force sont très-rares : plût au ciel ! mais s'ils n'étaient pas en très-grand nombre, ils ne se seraient pas présentés à l'imagination pure de Collin; il ne soupçonnerait pas même leur existence : son esprit est incapable d'inventer de pareils caractères : lui-même a dit dans un de ses vers les plus heureux :

C'est quand le cœur est pur que l'œil est indulgent.

Ce vers, extrêmement applaudi, et qui méritait bien de l'être, n'a pas tout-à-fait, dans la pièce, le sens que je lui donne ici : le vieillard veut parler de ces femmes dont l'œil est si sévère sur les agrémens extérieurs, qui toisent les hommes au lieu de les juger, et pour qui des formes sont des vertus. On a trouvé fort étrange que Lorsan, parlant à une jeune fille ingénue et vertueuse, qu'il se flatte d'épouser, lui découvre mal adroitement ses idées sur le mariage, beaucoup trop libérales, et même libertines, qu'il trace un tableau voluptueux d'une union aussi respectable, et qu'il aille jusqu'à dire :

Nous ferons tous les deux nos petites conquêtes.

Il n'y a pas de doute que Lorsan est un sot de parler ainsi à une honnête fille; mais un des principes de Lor-

san est de ne pas croire aux honnêtes filles, d'être persuadé que le plaisir des sens est l'unique mobile de tout le sexe : c'est la philosophie des roués, et cette philosophie a fait de nos jours de grands progrès. L'auteur a voulu montrer que de pareils principes pouvaient aveugler un jeune étourdi au point de lui faire dire des sottises, même dans l'occasion la plus solennelle : cela est odieux, j'en conviens ; mais Tartufe est mille fois plus odieux, plus immoral, plus horrible, dans la scène avec Elmire, et personne ne murmure, parce que le vice du Tartufe est un vice ignoble, proscrit par la philosophie, et abandonné à la risée publique ; au lieu que celui de Lorsan est un vice à la mode et du bon ton, un vice protégé par les philosophes et les agréables du jour, pour qui la foi conjugale n'est qu'un préjugé, et même un jeu. Le plus grand reproche qu'on puisse faire à Lorsan, c'est de ne pas être assez tartufe.

Quelques traits sur l'éducation actuelle ont aussi excité du scandale : malheur à ceux qui trouvent plus commode de se scandaliser que de se corriger ! La décadence de l'éducation a trois causes principales, l'aveugle idolâtrie des parens, la basse charlatanerie des instituteurs, le mépris très-réel que l'on a pour eux, malgré le langage honorable qu'on affecte d'employer à leur égard. Il est impossible d'estimer des mercenaires. L'éducation est une denrée qu'on falsifie, comme tout ce qui se vend.

On a très-médiocrement accueilli la scène où le petit Jules, le plus jeune des deux frères, tranche sur le mérite de La Fontaine, de Corneille, de Racine, de Molière. Le défaut le plus universel et le plus notoire des jeunes gens actuels, est cette présomption, cette suffisance qui leur persuade qu'ils sa-

vent tout sans avoir rien appris : c'était autrefois le privilége exclusif de la noblesse ; mais depuis la destruction de la noblesse, le privilége s'est étendu sur toute la jeunesse. Ce qui peut-être a contribué à cette indifférence du parterre de Louvois pour une scène si comique et si vraie, c'est que l'éloge de Voltaire est ironique par l'exagération. Le jeune homme prétend que c'est *un dieu sur la terre*, que c'est *le poëte des gens d'esprit* : c'est bien plutôt le poëte des jeunes gens : il est à leur portée ; il a tout ce qui les séduit ; il leur plaît par ses défauts même, plus que par ses beautés : c'est ainsi que, du temps de Quintilien, les jeunes gens n'aimaient et ne lisaient que Sénèque : mais Voltaire ne sera jamais le poëte favori des lecteurs délicats et des vrais connaisseurs.

Le principal défaut de la pièce est dans quelques détails d'une simplicité, d'une naïveté familière qui s'accommode mal avec des mœurs aussi raffinées que les nôtres : un certain babil de conversation alonge et refroidit les scènes ; en resserrant le dialogue par quelques coupures, l'ouvrage marchera : le fond est excellent, les caractères bien dessinés, les mœurs d'une vérité frappante, le but digne d'un poëte qui sent la noblesse de son art : c'est une conception qui fait beaucoup d'honneur au talent et au cœur de Collin. Le personnage du vieillard est plein de grâce, de dignité et d'intérêt : voilà l'aimable vieillard qui aurait mérité d'être joué par Molé ; mais Devigny nous laisse à cet égard peu de regrets, et il a réuni tous les suffrages par la manière distinguée dont il a rendu ce rôle. Je crois cependant que Molé y aurait mis un peu plus de mouvement et de chaleur. Mademoiselle Adeline, qui joue Euphrasie, a le ton juste et touchant, beaucoup de décence, une excellente tenue, un air

modeste et gracieux. Mademoiselle Molière est une soubrette vive, alerte, enjouée; son rôle n'est pas considérable, mais elle le fait beaucoup valoir : on a singulièrement applaudi deux vers qu'elle débite avec beaucoup de finesse et de gaîté :

> Voilà, pour m'enrichir, un singulier régime;
> Le jeune homme m'embrasse, et le vieillard m'estime.

Il y a dans la pièce plusieurs vers heureux de ce genre, une foule de mots charmans et bien trouvés.

Le rôle d'un bon jeune homme est un peu triste, et d'une vertu ennuyeuse; mais la construction de la fable le veut ainsi : pauvre, rebuté, malheureux, Olivier n'a pas sujet de rire, et n'a rien de mieux à faire que d'être vertueux. Clozel est parfait dans le rôle de Lorsan : il n'y a point au Théâtre-Français un acteur capable de représenter aussi bien un petit-maître moderne : il a tout à la fois le physique et le talent. Quelques sifflets, vengeurs de la jeunesse, se sont fait entendre; mais les applaudissemens en ont fait justice; la vieillesse a triomphé : on a demandé l'auteur, et l'on a été fort aise d'apprendre que l'ouvrage était de Collin : la morale a bien plus de poids, quand elle est soutenue par le moral de l'auteur. (17 prairial an 11.)

LES QUERELLES DES DEUX FRÈRES,

OU

LA FAMILLE BRETONNE.

La découverte de cet ouvrage, attribué à Collin d'Harleville, a quelque chose de merveilleux qui n'a pas nui au succès de la première représentation. Beaucoup de pièces n'ont fait qu'un saut de chez le

libraire chez l'épicier ; celle-ci a sauté de chez l'épicier sur le théâtre : son aventure est celle d'un orphelin miraculeusement échappé à la mort. Il n'est presque jamais arrivé que la progéniture d'un auteur, ensevelie chez un marchand de poivre et de cannelle, soit sortie de ce fatal tombeau pour revoir le grand jour de la scène et de l'impression : tous les spectateurs sont venus imbus de ce prodige, émerveillés de ce coup de la Providence, qui, par des voies incompréhensibles, arrache au néant le dernier rejeton d'un auteur distingué, trop tôt enlevé à la littérature, et qui semble revivre dans cet enfant posthume.

Il ne s'agit pas d'examiner si le fait est vrai; il suffit qu'il soit bien imaginé, et qu'on l'adopte avec enthousiasme : le but est rempli. Cette ingénieuse fiction vaut mieux que la vérité : dépouillée du prestige d'un tel miracle, la pièce en eût paru beaucoup moins bonne. La fiction fut toujours l'âme de la poésie, et l'on peut innocemment avoir recours à la fable pour embellir l'origine d'un poëme dramatique. Ce n'est pas que je veuille révoquer en doute le conte de l'épicier; je l'admets sans examen : de tels points d'histoire ne doivent pas être soumis à la critique : il faut les croire comme les incidens inventés par les poëtes pour fonder l'intrigue de leurs comédies.

Le prologue a pour objet d'exposer le fait, et de le mettre pour ainsi dire sous les yeux : c'est la meilleure manière de le constater. On ne voit pas cependant la boutique de l'épicier ; on ne voit pas l'amateur qui rassemble avidement feuille par feuille l'ouvrage de Collin, dans un lieu si indigne de lui ; mais ce qui vaut mieux, on voit Collin lui-même ; on le voit faible, pâle, et presque mourant, qui se désole de la perte de sa comédie, dont il ignore le destin. Son ami

vient le consoler, et lui raconte par quel jeu de la fortune cet ouvrage, condamné à périr, a été sauvé par un professeur du Lycée, et doit être bientôt représenté. Joyeux de recouvrer un enfant chéri, le tendre père n'a pas le temps d'ouvrir son cœur aux plus doux sentimens de la nature : bientôt sa joie est troublée par la crainte du danger qu'il prévoit au théâtre : c'est un lieu non moins meurtrier pour les pièces que la boutique d'un épicier. Son ami le rassure, lui répond du succès ; et, dans cette agréable espérance, tous les deux vont se promener aux Tuileries.

Le prologue est de M. Andrieux, ami constant de Collin. Cette amitié, qui n'est point un conte, est très-honorable pour l'un et pour l'autre : un véritable ami est aussi rare qu'un véritable poëte. Je ne connais point d'autre exemple d'une union aussi sincère et aussi parfaite entre deux auteurs travaillant dans le même genre. Boileau ne faisait point de tragédies ; et s'il en eût fait, peut-être sa liaison avec Racine eût-elle souffert de cette concurrence. Andrieux et Collin, tous deux amans de Thalie, tous deux rivaux de gloire, n'en ont pas été des amis moins intimes.

Il ne faut pas demander si ce prologue, qui est très-peu de chose en lui-même, a été reçu du parterre ; il a excité les plus vifs transports ; la circonstance était impérieuse : les spectateurs exaltés étaient pris, tout à la fois, par le merveilleux et par le sentiment. Après s'être ainsi liés d'avance par les applaudissemens prodigués au prologue, ils n'étaient plus libres de ne pas applaudir la pièce, et l'ami de Collin pouvait, sans témérité, lui répondre du succès : il n'y avait pas un homme, pas une femme dans l'assemblée qui n'eût pensé violer le privilége des tombeaux, et attrister

les mânes de Collin, s'il eût donné le moindre signe d'improbation. Le succès de la première représentation était donc forcé ; je ne sais même jusqu'à quel point la critique peut être libre, et si la bienséance lui permet d'être juste : ce qu'on doit à la mémoire de Collin, à ses mœurs, à son caractère, à son talent, souffre difficilement qu'on n'accorde à sa dernière pièce que ce qui lui est légitimement dû.

On demande pourquoi cette pièce n'a pas été présentée au Théâtre-Français, et l'on n'en peut guère assigner d'autre cause que le désir qu'on avait qu'elle fût promptement jouée. On pouvait aussi compter, au théâtre de l'Odéon, sur une plus grande indulgence pour un ouvrage auquel l'auteur n'avait pas eu le temps de mettre la dernière main : d'ailleurs, le Théâtre-Français est déjà en possession d'une pièce du même genre, intitulée *les Deux Frères*. Il est vrai qu'on ne voit dans ce drame allemand qu'une querelle et qu'un raccommodement ; mais aussi cette seule querelle est-elle bien plus envenimée, et ce seul raccommodement bien plus pathétique. Je ne sais si la multiplicité est un mérite en ce genre, et si au contraire la multiplicité ne produit point l'uniformité et ne détruit pas l'intérêt.

Collin tenait beaucoup aux affections du sang ; il aimait singulièrement sa famille ; il a dû prendre un plaisir particulier à peindre deux frères étroitement unis, qui semblent ne se brouiller que pour se raccommoder. Connaissant le pouvoir des sentimens naturels sur les hommes rassemblés, il a imaginé que les raccommodemens de deux frères pouvaient être aussi intéressans au théâtre que les raccommodemens de deux amans et de deux époux : un inconvénient inévitable résulte de ce plan. Après la pre-

mière querelle et le premier raccommodement, les autres ne sont plus que des répétitions; et le dénouement, prévu dès le commencement de la pièce, ne laisse aucun aliment à la curiosité.

Les deux frères s'appellent Germain et Marcel; l'un est vif, brusque, emporté, mais sensible et généreux : c'est le bourru bienfaisant. L'autre est entêté, opiniâtre, contrariant; c'est ce qu'on appelle familièrement un *taquin;* mais son cœur est excellent : ils vivent ensemble à Morlaix, petite ville de Bretagne. Germain est marié; il a un fils nommé Charles. Marcel a éprouvé des pertes dans son commerce à Paris; il est venu se consoler dans le sein de son frère, avec sa nièce et sa pupille Suzette. Les deux frères s'aiment tendrement, et se querellent tous les jours sur des riens; leur première brouillerie naît d'une histoire racontée par Marcel, et que Germain traite de fable; tous les deux s'emportent et se retirent furieux : Germain, dans sa colère, ne veut plus que son fils épouse la pupille de Marcel :

> Mon fils épousera la fille du voisin.

C'est son cri de guerre à chaque querelle, et les pauvres amans sont toujours désignés pour les premières victimes des querelles de leurs parens.

Ce voisin, nommé Hilaire, est un fourbe, un méchant qui convoite l'alliance de Germain, parce qu'il est très-riche : il est à l'affût des querelles des deux frères; mais leurs raccommodemens trompent toujours ses projets. Au moment où le mariage de Charles avec sa fille lui paraissait assuré, Marcel se réconcilie avec Germain; les amours de Charles et de Suzette vont être couronnés par l'hymen, quand une seconde brouillerie plonge les deux amans dans

le désespoir. Marcel s'avise de faire une mention honorable d'une vieille tante, morte depuis long-temps; Germain, qui n'aimait point cette tante, dont il était perpétuellement grondé, est très-mécontent qu'on rappelle sa mémoire avec éloge : Marcel, que cette tante caressait, soutient que c'était la meilleure femme du monde. Voilà encore les deux frères plus irrités que jamais l'un contre l'autre : le voisin triomphe; la femme de Germain se désole; les amans tremblent; Germain prétend cette fois, non-seulement que son fils épouse la fille du voisin, mais encore que le fils du voisin épouse sa nièce, pupille de Marcel : la double alliance est convenue et arrêtée à l'insu de Marcel, mais elle est bientôt renversée par une nouvelle réconciliation.

Marcel apporte à son frère un petit Cicéron, édition d'Elzevirs, très-proprement relié. Germain, enchanté de ce cadeau, embrasse son frère, et tous les deux se mettent à lire Cicéron; mais cet instrument de paix devient un sujet de guerre. Ces deux frères prennent feu de nouveau sur le sens d'un mot latin, et les voilà encore aux prises : heureusement ce jour-là est la fête de Marcel; son neveu, sa nièce, sa belle-sœur lui présentent des bouquets. Germain, qui survient, oublie son Cicéron et son latin pour se souvenir que c'est la fête de son frère. Marcel, couronné de fleurs par des mains qui lui sont si chères, est dans le ravissement, quand par malheur arrive le maudit voisin; il a la malice de révéler le mystère de la double alliance : c'est un coup de foudre pour Marcel, indigné qu'on ait osé former un pareil projet sans lui en faire part. Immobile, anéanti, il laisse tomber ses bouquets, ses couronnes, et ne revient de sa stupeur que pour accabler Germain des plus sanglans re-

proches. Il sort, résolu de s'embarquer avec sa pupille, et d'abandonner Germain pour jamais. Sourd à toutes les prières, il n'écoute que son ressentiment. La plus profonde consternation règne sur le théâtre : Germain est en proie à la plus vive douleur ; les amans sont au désespoir ; un vieux domestique et une vieille servante joignent leurs doléances à cette scène de tristesse : on riait des autres brouilleries ; celle-ci est la grande, la terrible querelle, où il n'y a pas le mot pour rire, et qui semble ne laisser l'espoir d'aucun raccommodement.

Le voisin, par pure méchanceté, et pour envenimer l'affaire, répand le bruit que Marcel est forcé de déguerpir par les mauvais traitemens de Germain, qui lui reproche et lui fait sentir sa mauvaise fortune et la ruine de son commerce. Cette noirceur, imaginée pour séparer irrévocablement les deux frères, est précisément ce qui les rapproche : c'est ainsi que souvent le bien naît du mal. Marcel, prêt à s'embarquer, apprend cette calomnie, et il en est si outré, qu'il revient trouver son frère pour laver l'outrage fait à son honneur. Il se fait entre eux une réconciliation solennelle ; je ne sais si ce sera la dernière : le voisin est chassé, la double alliance annulée. Charles épouse Suzette, et toute la famille est heureuse jusqu'à nouvel ordre.

Il y a très-peu de chefs-d'œuvre au Théâtre-Français qui aient été applaudis dans leur nouveauté avec plus d'enthousiasme et de fureur : les trois quarts du succès sont dus à la mémoire de Collin, justement regretté. Un auteur mort n'a ni jaloux, ni rivaux, ni ennemis ; sa gloire n'offusque personne. La pièce n'eût pas produit un aussi grand effet de son vivant : on y trouve du naturel, du sentiment, un

dialogue agréable, peu d'action et d'intrigue, beaucoup de petits détails, de petites naïvetés, un peu de langueur et quelques marques de faiblesse : ce sont les qualités et les défauts attachés à la manière de Collin.

Dugrand remplit le rôle de Germain, Perroud celui de Marcel : tous les deux y sont très-bien placés. Charles et Suzette sont agréablement représentés par Firmin et Adeline. Madame Molé s'acquitte d'une manière très-satisfaisante du personnage de la femme de Germain. Fusil convient parfaitement pour le rôle du voisin Hilaire. La pièce est en général bien jouée. (20 novembre 1808.)

M. ANDRIEUX.

HELVÉTIUS,

OU

LA VENGEANCE D'UN SAGE.

C'EST une bien faible pièce, jouée sur un petit théâtre; mais on y attache de grandes prétentions : rien n'est petit aux yeux de l'enthousiasme. Une antienne en l'honneur d'un des saints de la philosophie du dix-huitième siècle, il n'y a que des impies qui puissent traiter cela de bagatelle; d'ailleurs, la vengeance d'Andrieux se trouve ici réunie à celle d'Helvétius. Le fermier-général se venge lui-même; le poëte venge Voltaire. La nature de ces deux vengeances est aussi fort différente : la première est celle d'un sage de tous les temps; la seconde est celle d'un philosophe du jour.

Jetons d'abord un coup d'œil sur le héros de la pièce : avec une fortune considérable, un cœur droit et un esprit de travers, Helvétius parut aux philosophes un sujet précieux, né pour la gloire de la raison humaine. En effet, l'éclat de ses bonnes œuvres rejaillit sur la secte : on le cita comme une preuve vivante que la morale n'avait pas besoin d'une sanction surnaturelle, et que la bienfaisance philosophique valait bien la charité chrétienne : on peut mettre Helvétius avec Malesherbes et quelques autres, au nombre de ces

âmes grandes et nobles qui se laissent séduire par l'apparence du beau et de l'honnête : on leur pardonne les égaremens de l'esprit en faveur des qualités du cœur ; ils ont racheté de grandes erreurs par de grandes vertus : au-dessus des basses intrigues et des petites passions, par leur état et par leur fortune, ils ne furent que dupes ; on les plaignit, sans cesser jamais de les estimer. Il faut cependant en convenir, Helvétius, l'un des philosophes les plus estimables par son caractère, est l'un des plus coupables par ses opinions : ses systèmes sont ennemis de toute vertu, destructeurs de toute société ; jamais on n'abusa plus cruellement de la métaphysique : Helvétius a fait plus de mal à l'humanité par ses écrits qu'il n'a pu lui faire de bien par ses actions. Cette métaphysique, il est vrai, produit à la fois le mal et le remède ; elle est funeste, mais elle est ennuyeuse. La métaphysique en action est bien plus terrible dans ses effets : les abstractions, appliquées à la politique, sont une véritable peste, appliquées à la morale, elles n'empoisonnent que ceux qui ont le courage de s'en nourrir. Les ouvrages d'Helvétius ont trouvé peu de lecteurs, quoiqu'ils ne soient pas mal écrits ; personne aujourd'hui ne pourrait en supporter la lecture : laissons-les en paix dans la poussière des bibliothèques. Un auteur dramatique qui aurait eu quelque sentiment des bienséances, aurait évité de rappeler de fâcheux souvenirs dans une pièce destinée à honorer la mémoire d'Helvétius ; il eût caché l'écrivain immoral pour ne montrer que l'homme généreux et bienfaisant : on avait d'autant plus de droit d'attendre cette réserve et cette délicatesse de M. Andrieux, que la part qu'il a prise à la révolution a dû lui faire sentir plus qu'à tout autre le danger de démoraliser une nation.

Les principes d'Helvétius ouvraient un si vaste champ à la critique, que je ne conçois pas qu'il se soit trouvé un écrivain assez sot pour employer l'art de la satire contre l'auteur de *l'Esprit*. Les vertus et la belle âme du philosophe ne pouvaient rien fournir au libelliste, mais sa doctrine était faite pour enflammer l'indignation de l'honnête homme et du citoyen. Rousseau de Genève, qui était aussi un philosophe, nous déclare lui-même qu'il avait entrepris une réfutation du système d'Helvétius, et qu'il regardait ce travail comme un service essentiel rendu à la société. Quelle était donc cette brochure composée contre Helvétius, et qu'on nous donne pour un libelle? Je le répète, il n'y avait qu'un faquin et un sot qui pût être assez maladroit pour gâter, par des personnalités grossières, la cause toujours si intéressante de la vertu et du bonheur public. Cependant M. Baudot, secrétaire d'Helvétius, dit dans la pièce, en parlant de ce plat libelliste :

On lui pardonnerait s'il n'était qu'une bête,

et semble par là lui donner un brevet d'esprit : mais le suffrage de M. Baudot n'est pas flatteur; car, aux discours qu'il tient, on juge aisément que lui-même n'est qu'une bête.

Il est vrai qu'on affecte aujourd'hui plus que jamais de confondre la satire des personnes avec la critique des ouvrages : relever les défauts d'un auteur, c'est le déchirer; montrer le danger de ses maximes, c'est le calomnier : l'homme qui a du sens et du goût, qui n'est ni dupe du charlatanisme ni enthousiaste des niaiseries, est un envieux, un téméraire qui outrage les arts et les talens; il suffit qu'il heurte les anciens préjugés d'une aveugle superstition, pour avoir un droit acquis aux injures des fanatiques.

Les premières scènes de la pièce nouvelle, jusqu'à l'arrivée d'Helvétius, ne sont qu'un tissu de mystifications puériles et froides. Le soi-disant libelliste est présenté comme un jeune homme bien sot et bien niais, à qui l'on a fait accroire que le gouvernement le poursuivait, comme auteur d'une satire contre Helvétius : c'est le génie de Baudot qui a imaginé cette espièglerie. Le jeune nigaud, réfugié dans une maison de campagne du Perche, est mis à la cave, au grenier, dans les retraites les plus incommodes ; il se regarde comme un proscrit d'importance, et ses inquiétudes politiques ne l'empêchent pas de devenir amoureux. Encore une fois, si le prétendu satirique n'a fait qu'une réfutation vigoureuse de l'affreuse morale d'Helvétius, il ne mérite ni persécution ni mystification : s'il a outragé lâchement l'honneur d'un citoyen, il ne s'agit pas de le mystifier, c'est aux lois à le punir ; l'offensé ne lui doit que l'indulgence de la pitié, du mépris : la générosité d'Helvétius peut s'exercer sur de plus dignes sujets, et une grande partie de la bienfaisance consiste à savoir placer les bienfaits. On sent que l'auteur marche ici sur des charbons ardens ; il craint d'effleurer les vrais griefs de son héros aux yeux des honnêtes gens : cependant il a la maladresse de parler du livre de *l'Esprit.* On ne sait ce que c'est que cette brochure composée contre Helvétius ; on n'entend que de misérables couplets en calembours si sots et si plats, que l'auteur ne méritait pas même que l'illustre Baudot prît la peine de le mystifier : toute la fable de ce petit drame est mal imaginée, porte à faux, et surtout n'offre aucun intérêt.

On veut peut-être savoir ce que c'est que ce Baudot que j'ai déjà nommé souvent ; c'est un original en-

nuyeux, un de ces personnages plus ridicules que comiques, qui ne font qu'embarrasser une pièce. On nous donne celui-ci pour l'ami d'Helvétius : ce n'est qu'un impertinent, brutal plutôt que brusque, qui prend la rudesse pour la franchise, et qui, dépourvu de sens commun, croit qu'on a toujours raison quand on gronde. C'est en de si vaillantes mains que M. Andrieux a remis la vengeance de Voltaire, son patron, qui n'a jamais été vraiment offensé que par ses flatteurs :

Non tali auxilio nec defensoribus istis
Tempus eget.

« Un pareil secours et de tels défenseurs sont au-
« jourd'hui bien inutiles. »

Helvétius, qui vient d'acheter une terre considérable dans le voisinage, passe par la maison où le pauvre satirique est détenu, et demande où en est la mystification; en même temps il fait confidence à Baudot du parti qu'il a pris de quitter la cour et les finances, et de se retirer dans sa terre, pour écrire sur la philosophie. L'impitoyable Baudot ne voit là que des extravagances : la cour et les finances ont de grands charmes pour lui; il blâme surtout le projet d'écrire; car peut-on écrire sans être *déchiré par les prétendus gardiens de la littérature?* Ces hurlemens contre la critique sont aujourd'hui bien rauques; rien n'est plus usé que ces réminiscences des injures de Voltaire. M. Andrieux n'a pas beaucoup à s'en plaindre, et cette attaque gratuite n'est qu'une étourderie digne de l'auteur des *Étourdis;* cependant la maturité de l'âge et celle que donnent les grandes affaires dont il a été chargé, auraient dû tempérer la chaleur de son sang. Baudot, son interprète, a l'air d'un petit furibond, et ne ressemble pas mal à Rago-

tin lorsqu'il s'escrime contre le pauvre Fréron, qui n'est qu'un prête-nom dans cette affaire : Fréron n'écrivait point quand Voltaire donna *Zaïre*, et Baudot accuse Fréron de prouver tous les jours au public *qu'il a tort de pleurer à Zaïre* : personne n'est la dupe de cet anachronisme. L'humeur de M. Andrieux me ferait soupçonner que ces critiques de Voltaire ne sont pas sans quelque fondement : il serait peut-être plus difficile de les réfuter solidement que de les dénoncer en plein théâtre à ses complices ameutés dans le parterre ; mais qu'il les avertisse au moins une autre fois de ne pas crier *bis* à ce trait de génie de son ami Baudot ; car c'est gauchement éventer la mine. Au reste, j'aurais grand tort de vouloir empêcher Andrieux de pleurer, puisque souvent il a eu la bonté de me faire rire.

Helvétius, très-médiocrement affecté des incartades de Baudot-Ragotin, demande à voir le mystifié, qui, ne le connaissant pas, lui lit bonnement quelques mauvais vers dont les meilleures plaisanteries sont que, dans le livre de *l'Esprit, il n'y a d'esprit que dans le titre;* et qu'Helvétius, pour briller dans le monde, *a grand besoin des aides,* c'est-à-dire de la ferme des aides : ces sottises de Trissotin détruisent tout l'intérêt de la clémence d'Helvétius. Est-ce qu'Andrieux n'aurait pas pu faire son satirique moins bête? Il n'y a point de mérite à pardonner à de si vils rimailleurs : on s'honore de leurs méchancetés innocentes.

Son Helvétius est aussi un personnage bien médiocre, qui ne sait qu'enfiler des sentences triviales et débiter en vers faibles les lieux communs les plus usés sur les douceurs de la retraite, sur l'embarras des richesses; il n'est intéressant que par le respect

qu'il témoigne pour la mémoire de son père. C'est le seul moment où il se montre d'une manière digne de lui. Cette scène est exactement la seule qui fasse reconnaître le talent de M. Andrieux. Devigny me paraît avoir été mal choisi pour jouer Helvétius : cet acteur, qui rend assez bien les intrigans, les caricatures, est absolument sans noblesse.

Il y a aussi dans la pièce un baron de Vasconcel très-entêté de sa noblesse; c'est un gentillâtre lourd et grossier, aussi trivial dans l'expression de sa colère que dans les témoignages de sa reconnaissance. Dans toute autre circonstance on eût sifflé ce burlesque personnage; mais l'auteur et son ami le directeur du théâtre de Louvois avaient pris toutes les précautions que la prudence peut suggérer pour épargner cet affront à la philosophie. Le dénouement est froid et mal amené; très-heureusement il a été réchauffé par la naïveté enfantine d'une petite fille qui nomme M. Helvétius, quoiqu'on le lui eût défendu : non-seulement le héros philosophe pardonne au satirique, mais il le gratifie d'un bon emploi dans les fermes et lui fait épouser sa maîtresse; quant au baron, il lui donne quittance de ce qu'il lui doit, et joint à cette grâce une dot pour sa fille. Cette accumulation de bienfaits a paru gauche et sans art; si l'on n'avait eu égard qu'au mérite de l'ouvrage, on l'eût jugé avec beaucoup plus de sévérité; mais tout dépend des circonstances. J'avoue que j'attendais davantage du talent de M. Andrieux, qui a de l'esprit et de la gaîté. Cette production ne lui fait pas plus d'honneur qu'à Helvétius. Le style en est faible et d'un mauvais ton, l'invention froide et mesquine, les caractères à peine ébauchés : ses grands travaux politiques l'auront sans doute détourné de la composition des co-

médies. Ce n'était pas la peine de reparaître dans la carrière dramatique, fort au-dessous des *Étourdis*. (30 prairial an 10.)

LE TRÉSOR.

Le Trésor de M. Andrieux n'a presque rien de commun ni avec *le Trésor supposé* de Gueulette, joué aux Italiens en 1720 avec peu de succès, ni avec *le Trésor caché* de Destouches, représenté sur le même théâtre en 1745, et très-mal accueilli du public. L'idée n'est cependant pas bien neuve, et je me rappelle que le comique de quelques-unes de nos pièces les plus modernes, porte aussi sur un personnage trompé par la fausse espérance d'un trésor.

M. Jacquinot et M. de Latour sont occupés à partager la succession de leur père mort depuis six mois. Les deux frères sont très-différens d'humeur : le premier est avare, ignorant et grossier; le second est poli, désintéressé, et homme de lettres tel qu'on n'en voit plus guère aujourd'hui. Depuis long-temps Apollon s'est réconcilié avec Plutus; la littérature a donné la main à la finance; nos sages ont compris que ce n'était pas la peine d'avoir de l'esprit, si on n'avait pas celui de faire sa fortune. Corneille, La Fontaine, et plusieurs autres gens de lettres distingués dans le siècle de Louis XIV, furent assez sots pour vivre et mourir dans l'indigence : nos lumières, à cet égard, l'emportent de beaucoup sur celles du siècle de Louis XIV; nous sommes plus grecs que les Grecs eux-mêmes, qu'Horace nous représente assez simples pour préférer la gloire à l'argent :

Præter laudem, nullius avaris.

Quoi qu'il en soit, cet honnête M. Latour a deux fils :

l'un, homme de loi, nommé Germain; l'autre, militaire, appelé Adolphe. Le militaire est galant, et fait l'amour; l'homme de loi est rusé, et s'amuse à tromper son très-honoré oncle, M. Jacquinot, lequel a une femme aussi avare que lui, et une fille aussi sotte que son père et sa mère.

Madame Jacquinot et sa fille ont grande confiance à une diseuse de bonne aventure. L'homme de loi gagne à prix d'argent cette friponne, et l'engage à persuader à madame Jacquinot que la maison de son beau-père, laquelle est au nombre des effets de la succession, recèle un riche trésor. L'oracle de la sorcière est confirmé par un intrigant, ami de Germain, qui donne à M. Jacquinot les renseignemens les plus positifs et les plus séduisans sur ce prétendu trésor. Il n'en faut pas davantage pour enflammer l'avarice de M. Jacquinot, qui, par le conseil de son avocat, exige la licitation de cette précieuse maison.

M. de Latour, plein de sentimens et de délicatesse, abandonnerait à regret le foyer paternel et les dieux pénates qui ont élevé son enfance; mais l'avare Jacquinot, tourmenté par la soif de l'or, presse impitoyablement l'enchère. Chaque offre le fait tressaillir; il croit trouver dans l'enchérisseur un concurrent à la possession du trésor; et, prodigue par avarice, il fait monter à cent mille francs une maison qui en vaut à peine cinquante mille : à ce prix on la lui adjuge. Cette scène est la meilleure de la pièce, et montre ce que M. Andrieux pouvait faire dans ce genre, s'il eût été plus fidèle et plus assidu à la cour de Thalie, et s'il n'eût pas donné pour rivale à cette muse folâtre l'austère et grave Thémis.

A peine Jacquinot est-il déclaré adjudicataire, que sa femme et lui entreprennent la recherche du

trésor avec une ardeur infatigable. Un plaisant, aposté par Germain, se fait passer pour sorcier et leur offre le secours de son art : le trésor fût-il enfoui au centre de la terre, sa baguette merveilleuse aurait le pouvoir de l'en arracher; cependant, en dépit de la baguette, on ne découvre aucune trace du trésor. La scène donne un peu dans la farce, et n'a pas fait plaisir. Jacquinot au désespoir voudrait du moins, pour se consoler, mettre la main sur une somme de cent mille écus déposée entre les mains de son père, par un ancien ami nommé Méry; mais il est si évident et si constaté que ce dépôt ne peut faire partie de la maison vendue, que l'inconsolable Jacquinot n'aurait plus qu'à se pendre, si son frère n'avait la générosité de le rendre à la vie et d'annuler l'acquisition.

Pour suivre l'usage, qui veut que les comédies se terminent par un mariage, le galant militaire épouse Cécile, fille de M. Méry, laquelle a pour dot les cent mille écus dont Jacquinot aurait bien voulu s'emparer. Leurs amours, éclipsés par les fourberies de l'homme de loi, ont fait peu de sensation dans le cours de la pièce : ils y sont déplacés et forment une double action; mais les deux amans n'en sont pas moins des modèles de sensibilité et surtout de délicatesse, au point que la jeune personne, quand elle apprend qu'elle a cent mille écus, s'afflige naïvement d'être si riche; elle semble craindre de devoir le cœur d'Adolphe à un autre sentiment que l'amour : Adolphe, de son côté, rougirait de devoir sa fortune à sa femme. Le parterre a peu goûté ces chimères raffinées, et aujourd'hui plus que romanesques : l'argent, dit-on, ne gâte jamais rien; il est aussi utile en amour qu'à la guerre.

L'intrigue du *Trésor* est, comme on voit, un fond bien pauvre; elle est peu dans nos mœurs : il n'y a plus à présent d'avares, plus de trésors; la dot des filles est dans leurs attraits; le grand trésor est l'industrie. Dans les gouvernemens oppresseurs et despotiques, où la propriété est incertaine, le riche enfouit en tremblant son or; les entrailles de la terre regorgent de trésors, et sa surface offre l'image de la misère et de la terreur; mais dans nos régions fortunées on ne craint pas même ses créanciers : on dissipe avec confiance ce qu'on a et ce qu'on n'a pas; on précipite dans le torrent de la circulation son argent et celui des autres : la banqueroute est une source inépuisable de trésors.

Il n'y a que deux rôles qui aient du mouvement et qui réchauffent l'action : l'avarice de M. et de madame Jacquinot est l'âme de la pièce; ce sont aussi les deux personnages les mieux joués. On a rendu justice aux détails agréables de l'ouvrage, à quelques scènes ingénieuses; par égard pour le talent de M. Andrieux, on a supporté le défaut d'intérêt et l'ennui de quelques longueurs. La pièce a réussi, mais les amis de l'auteur ne peuvent pas lui souhaiter souvent de pareils succès. Cette comédie, estimable sous plusieurs rapports, ne peut être ni pour sa gloire un ornement, ni pour Louvois un trésor. (9 pluviose an 12.)

M. CAIGNIEZ.

LE VOLAGE,

OU

LE MARIAGE DIFFICILE.

Ce caractère est celui d'un jeune homme amoureux de toutes les femmes, ne pouvant se fixer à aucune, toujours prêt à épouser, et n'épousant jamais. On sait qu'Élisabeth, reine d'Angleterre, passa sa vie à ébaucher des mariages, et mourut fille. Valmont, c'est le nom du volage, eût fort goûté cette vie-là ; mais un vieux oncle, très-ami du mariage, et craignant de voir s'éteindre sa race, en laissant tous ses biens à son volage neveu, a mis au testament une clause qui oblige Valmont à se marier au moins à trente ans. Ce terme passé, toute la fortune de l'oncle doit passer à un cousin nommé Désormeaux. Ce terme fatal échoit dans six jours : le volage n'a pas de temps à perdre. Cependant comme il a, du bien de son père, un revenu de quinze mille livres, il ne se désole pas tout-à-fait : il est homme à préférer sa liberté aux cent mille livres de rente que lui a laissées son oncle ; mais le bien de son père est en litige : il perd son procès ; et dès ce moment il faut qu'il se marie, sous peine de mourir de faim.

Il convoque donc le ban et l'arrière-ban des filles nubiles du pays, et leur donne un grand repas pour

avoir le loisir de les examiner ; ses regards s'arrêtent sur mademoiselle de Vertefeuille, qui doit épouser dans deux jours son grand cousin Désormeaux. Le plaisir de souffler la maîtresse de son cousin entre pour beaucoup dans ce choix ; mais mademoiselle de Vertefeuille est altière, jalouse, commande des sacrifices. Valmont, alarmé de son despotisme, prend un parti désespéré ; il offre sa main à une vieille cousine qui lui servait de concierge dans son château : au lieu d'accepter avec transport une proposition si brillante, la vieille cousine fait la bégueule, veut être aimée pour elle-même, adorée comme une divinité. Cependant le temps presse ; le jour qui va lui enlever sa fortune pour la faire passer au grand-cousin est sur le point de paraître, lorsque son bon ange le tire d'embarras.

Ce bon ange est une dame que Valmont aime véritablement, mais qu'il croit mariée : cette dame, qui s'appelle madame Dolban, a toujours veillé sur ses actions, a toujours rompu, à point nommé, tous ses mariages ; et lorsqu'il est prêt à conclure avec mademoiselle de Vertefeuille, elle arrive encore comme une espèce de fée qui tombe des nues ; elle est témoin de tout l'amour qu'elle inspire à Valmont. Ce jeune homme se désespère de ne pouvoir épouser la seule femme qui pouvait le rendre heureux, lorsque tout à coup madame Dolban se déclare veuve, et lui donne sa main.

Il y a de l'invention, de la gaîté et du comique dans cette pièce ; mais l'action est surchargée d'un trop grand nombre de petits incidens qui l'étouffent : la plupart des scènes sont trop longues ; l'auteur ne sait pas s'arrêter : ce défaut, qui annonce l'abondance, vaut mieux que la sécheresse et la stérilité. La pièce

est bien jouée : Clozel est très-plaisant dans le rôle du volage ; Valville rend d'une manière originale le rôle du vieillard presque imbécile qui est de l'avis de tout le monde ; madame Molé fait extrêmement valoir, par son talent, le rôle de la vieille cousine : elle est surtout excellente dans la scène où elle mystifie son jeune cousin. Avec quelques coupures, cette pièce doit avoir du succès, et attirer du monde à ce théâtre. L'auteur est M. Caigniez, qui, je crois, a composé le fameux *Jugement de Salomon*. Il donne un bon exemple en quittant le mélodrame et le boulevard, pour un théâtre et un genre plus noble. (26 septembre 1807.)

M. DUVAL (Alexandre).

LE MENUISIER DE LIVONIE,

OU

LES ILLUSTRES VOYAGEURS.

Le métier de menuisier a été quelque temps noble et philosophique : Rousseau de Genève l'avait mis à la mode pour l'éducation ; à présent c'est le métier de danseur et de musicien qui est du bon ton. Cependant l'auteur d'*Émile* observe très-bien que le métier de menuisier vaut mieux comme ressource, et il prédit à ce sujet notre révolution, aussi clairement que le meilleur prophète : *Nous approchons,* dit-il, *de l'état de crise et du siècle des révolutions ;* et il ajoute en note : *Je tiens pour impossible que les grandes monarchies de l'Europe aient encore long-temps à durer.*

Il ne faut pas être surpris de trouver le frère de l'impératrice Catherine exerçant le métier de menuisier dans un village de la Livonie ; sa sœur, mariée à un soldat, n'avait pas été plus grande dame que lui : ce qui m'étonne, c'est qu'on ait découvert le frère de Catherine, quoiqu'on n'ait jamais pu connaître son père ni sa mère. La reconnaissance de Zaïre et de Nérestan, quoique très-romanesque, est beaucoup mieux fondée que celle de Catherine et de son frère. Tout ce que raconte Voltaire, dans son

Histoire de Russie, a l'air d'une fable. Son récit est tiré, dit-il, d'un prétendu *manuscrit curieux* d'un officier du czar; il n'en est pas moins bizarre et invraisemblable, et l'on ne conçoit pas que Voltaire ait eu tant de crédulité pour des contes.

Les poëtes dramatiques sont beaucoup plus libres que les historiens; cependant ils ne doivent pas se charger de ces merveilles absurdes qui n'ont point d'appas pour les bons esprits. Le sujet de ce drame ne me paraît pas heureux, parce que la découverte d'un frère de Catherine pouvait être un fait très-important pour la cour du czar, mais n'a aucun intérêt pour le public : il faudrait que ce frère fût très-intéressant par lui-même, et qu'on l'aimât assez pour prendre part à sa bonne fortune. Or, ce menuisier livonien n'a rien de fort aimable : il est vrai qu'il a du cœur; il trouve mauvais que des officiers russes prennent quelques libertés avec sa maîtresse, pauvre orpheline élevée par charité dans une auberge; il veut même se battre; cela est un peu fort pour un menuisier, j'en conviens. L'officier refuse de se mesurer avec un artisan; et pour lui ôter tout prétexte, le menuisier se dit gentilhomme : cela est encore plus magnanime; mais enfin cela ne suffit pas pour faire de ce menuisier un héros de drame. D'ailleurs, ces traits de courage sont affaiblis par d'autres traits de puérilité et de niaiserie, et en général ce n'est point un sujet noble et théâtral.

Les autres personnages de la pièce ne sont pas aussi fort brillans. Le czar a paru sous un aspect si imposant, quand il était charpentier et menuisier lui-même, qu'il semble jouer un triste rôle quand il n'arrive dans un village de Livonie que pour trouver son beau-frère dans un pauvre menuisier. Le *manuscrit*

curieux dont Voltaire nous fait fête, nous assure que le czar dit en reconnaissant ce beau-frère : *S'il a du mérite, nous en ferons quelque chose ; s'il n'en a point, nous n'en ferons rien.* Ne voilà-t-il pas un oracle bien profond ? et des paroles aussi simples méritaient-elles d'être transmises à la postérité ? Du reste, les brusqueries de Pierre, ses manières dures et violentes, ses fureurs quand on lui parle d'un ancien chef de Cosaques qu'il doit avoir oublié, tout cela est petit dans la pièce, parce que le czar n'y fait rien de grand qui couvre ces défauts de la nature. Des sentences usées sur le gouvernement et sur les lois, des traits communs d'une morale dont on est rebattu, ne couvrent point une action faible et nulle ; et le czar, n'étant là que pour interroger et reconnaître son beau-frère, n'est plus qu'un homme très-ordinaire, et non pas le créateur et le législateur de l'empire de Russie.

Il en est de même de Catherine ; cette femme, dont la fortune fut si extraordinaire, et le caractère encore au-dessus de la fortune, ne fait rien de considérable dans la pièce que de s'évanouir, sans qu'on sache bien précisément si elle s'évanouit parce qu'elle trouve un frère, ou parce que ce frère est menuisier : cette défaillance est dans le manuscrit cité par Voltaire ; mais elle n'en est ni plus intéressante ni plus vraisemblable. L'histoire nous apprend que Catherine avait l'âme assez forte pour supporter, sans s'évanouir, la reconnaissance d'un frère auquel elle ne pensait guère, et dont elle se serait bien passée. C'est une règle générale, qu'il ne faut jamais présenter les personnes illustres dans une situation qui les rabaisse. Si César, dans *Pompée,* ne faisait autre chose que faire l'amour à Cléopâtre, il serait très-

insipide; mais il venge Pompée, et il excite l'admiration. Il fallait ne point faire paraître Pierre le Grand sur la scène, si on ne pouvait montrer en lui que le beau-frère d'un menuisier. A peine cette aventure pourrait-elle figurer avantageusement dans une anecdote; à plus forte raison ne peut-elle avoir aucun relief dans un poëme dramatique.

Le mélange du bouffon et du sérieux est aussi très-répréhensible dans cet ouvrage. Le Bridoison, bien placé dans une farce telle que *Figaro*, ne peut convenir dans un drame. Ce maire de village tient de la parade; il n'a pas eu l'avantage d'être bien joué; le genre est très-mauvais, et Picard n'a point saisi ce genre : malgré tout son esprit, il semble avoir encore ajouté à la bêtise du personnage. Je demanderais comment M. Duval peut aimer d'aussi basses facéties, avec tant de prétention à la sensibilité, si Voltaire n'avait pas fait *l'Enfant prodigue*, et quelques autres pièces où le pathétique est noyé dans les bouffonneries les plus triviales? Les lazzi du menuisier vêtu en prince rappellent trop la pantomime de Ricco en colonel, le bavardage de l'hôtesse, la caricature d'un usurier : tout cela n'est qu'un assemblage incohérent; c'est le monstre d'Horace. Notre théâtre n'a pas besoin de ces imbroglio, de ces pots-pourris dont la sagesse de nos bons auteurs l'avait débarrassé. Est-ce que l'art revient en enfance? Shakespeare, Calderon, Lopez de Vega, sont-ils devenus nos maîtres? Allons-nous chercher des modèles chez Kotzebüe, et dans les rapsodies des Allemands? et nos auteurs, oubliant la dignité de notre scène, veulent-ils se déshonorer par l'imitation des farces étrangères?

Il y a dans la pièce un autre miracle, une autre reconnaissance merveilleuse; c'est celle d'Eudoxie,

fille de Mazeppa, général des Cosaques, proscrit pour avoir trahi les intérêts de la Russie. Cette petite fille, élevée par charité dans un cabaret, est fort maltraitée par l'empereur, qui s'emporte au seul nom de son père, sans égard pour la dignité impériale. Cependant cette colère indécente et inutile amène un mot heureux de la petite fille : lorsque Pierre, furieux, lui demande où est son père, comme pour assouvir sur lui sa vengeance, Eudoxie répond naïvement : Il est mort, comme pour lui faire entendre qu'il n'est plus en son pouvoir. Pierre finit par s'apaiser, et donne en mariage à son beau-frère la fille de l'ennemi qu'il voulait exterminer.

La première représentation a été fort malheureuse; la seconde a obtenu un accueil plus favorable. M. Duval est plus intéressant que sa pièce. On regrette que l'auteur de quelques comédies agréables et ingénieuses, méconnaisse son talent et se jette hors de son genre : il devrait laisser aux auteurs sans aveu, aux aventuriers de la littérature, ces ressources frauduleuses et ces stratagêmes de la médiocrité intrigante. M. Duval a des moyens de plaire en se renfermant dans les bornes de l'art.

Les drames historiques sont de véritables mélodrames, c'est-à-dire, des tragédies grossières et monstrueuses, où l'on se flatte d'intéresser en s'affranchissant de toutes les règles : c'est la ruine de la bonne tragédie, que l'on doit chercher au contraire à ranimer pour l'honneur de notre théâtre. Il y a quatre ou cinq ans qu'on essaya d'introduire ce mauvais genre sur la scène française; on y représenta je ne sais quelle farce intitulée *Pinto* : on avait travesti dans cet ouvrage la révolution de Portugal. Les novateurs criaient merveille; mais après de grands débats, *Pinto* et ses

partisans furent éconduits par le public. Ce n'est pas enrichir notre scène que de la flétrir par des productions informes d'une imagination déréglée : ce n'est pas multiplier nos plaisirs, c'est substituer aux jouissances nobles et délicates la crapule et la débauche. S'il arrive que ces ouvrages amusent et intéressent, c'est un malheur; car il ne doit pas être permis d'amuser et d'intéresser par toutes sortes de moyens. M. Duval n'a point ce dernier reproche à se faire : *le Menuisier livonien* n'est pas fort amusant, et intéresse peu. On doit aussi lui savoir gré d'avoir respecté le Théâtre-Français, et de n'avoir hasardé cet essai de mélodrame que sur une scène inférieure, qui n'a pas le même décorum à garder. Il faut peut-être le féliciter de n'avoir pas mieux réussi; cette petite correction le ramènera aux bons principes, et nous vaudra quelque jolie comédie. Je suis chargé de déclarer à M. Duval que le public attend de lui des pièces telles que *les Héritiers*, et non point des drames historiques.

Le Menuisier livonien ne tire pas un grand lustre du jeu des acteurs. Devigny n'est pas fort accoutumé aux rôles d'empereur, et Clozel joue mieux les petits-maîtres français que les menuisiers de Livonie. (24 ventose an 13.)

LE FAUX STANISLAS.

Ce n'est point ici, comme dans *la Revanche* et *la Jeunesse de Henri V*, un véritable roi qui s'amuse à jouer le rôle d'un particulier; c'est un particulier qui, par obéissance beaucoup plus que par amusement, joue le rôle de roi. Un roi déguisé en homme ordinaire est bien plus intéressant qu'un

homme ordinaire déguisé en roi : sous son déguisement, le roi est toujours roi; ce qu'il fait, ce qu'il dit a du poids, et signifie beaucoup; mais le déguisement d'un particulier en roi n'est qu'une vaine mascarade, une fourberie qui peut être comique, mais qui est sans intérêt. Le motif du déguisement du faux Stanislas est un motif politique qui n'est pas bien senti des spectateurs, et qui leur paraît même fort bizarre. Le véritable Stanislas, élevé sur le trône de Pologne par le roi Charles XII, détrôné bientôt après, et réfugié en France, y vivait plus heureux que son gendre, Louis XV. Mais il avait été roi quelque temps; l'honneur lui faisait un devoir de l'ambition. Lorsqu'il fut rappelé à Varsovie par une partie du peuple polonais, il fut obligé de sacrifier son bonheur à cet honneur et à ce devoir. Il se rendit en Pologne par terre en traversant l'Allemagne; mais, pour déguiser sa marche à ses ennemis, un officier français, qui lui ressemblait beaucoup, eut ordre de prendre le nom et le titre de Stanislas, d'aller au fond de la Bretagne, comme pour s'embarquer à Brest; on lui rendit partout les honneurs dus à un roi, et cette comédie dura jusqu'à l'arrivée du vrai Stanislas à Varsovie.

Le personnage choisi pour représenter Stanislas était un officier aux gardes, appelé le chevalier de Moranges, homme à bonnes fortunes, roué fort aimable, et même amoureux, plus qu'il n'appartenait à un roi, d'une certaine marquise de Rosay, qu'il n'a abandonnée qu'à regret pour jouer le rôle de roi. Arrivé dans le vieux château du baron de Kerbas, près de Brest, il ne songe qu'à tirer parti de sa situation pour s'amuser, autant qu'il est possible, dans ce désert sauvage. Or, voici quel est l'état des choses dans le château du baron :

Il a une fille unique, nommée Juliette ; il a promis sa main à M. Montroc, trésorier des états de Bretagne, financier imbécile, espèce de veau d'or. La fille, comme c'est l'usage, a donné son cœur au jeune Édouard, neveu de Montroc. Au théâtre, les enfans choisissent toujours ce qui leur convient beaucoup mieux que les parens. Le faux roi est bientôt instruit du mystère. Édouard réclame sa protection, et le monarque est très-disposé à favoriser les intrigues amoureuses. La petite fille le divertit beaucoup : c'est une petite créature vive, espiègle, étourdie, décidée, et d'une franchise qui, dans les pays plus civilisés, ressemble à l'indécence ; mais dans la Basse-Bretagne, c'est, dit-on, le caractère naturel des filles ; ce sont les mœurs de la nation. C'est à tort qu'on a blâmé dans une Basse-Bretonne cet excès de vivacité. Les ingénues du Théâtre-Français sont plus modestes ; mais leur timidité, leur bienséance n'est pas une règle pour les ingénues de la Basse-Bretagne qu'on présente à l'Odéon. Une fille élevée au bord de la mer, au sein des rochers, dans une solitude agreste, ne peut avoir le ton que donne l'éducation et l'usage du monde. Il faut donc excuser dans la fille du baron de Kerbas des saillies et des naïvetés un peu fortes, qu'on ne pardonnerait pas à une Parisienne.

Le faux Stanislas, que j'appellerai désormais le chevalier de Moranges, se déclare le protecteur des jeunes amans contre le vieux baron et le vieux financier ; il leur procure des tête-à-tête, en occupant le père et son gendre futur. Ces niaiseries sont les grandes affaires de la cour de ce roi postiche ; elles produisent des situations très-comiques et des jeux de scène tout-à-fait plaisans.

Pour donner à ses protégés un secours plus essen-

tiel, le chevalier de Moranges se plaît à mystifier le sot financier, qui se croit un Colbert : il lui propose l'administration des finances de Pologne, avec la main d'une princesse polonaise, et des domaines considérables. Le Midas bas-breton ouvre de grandes oreilles à des propositions si magnifiques ; sa vanité l'emporte sur l'amour : il renonce à la fille du baron ; mais le baron, entêté et colère comme un Bas-Breton, se croit outragé, et veut se battre contre l'infidèle trésorier. Le trésorier, qui sait mieux compter que se battre, est dans une grande perplexité. Le chevalier lui conseille de céder une terre considérable à son neveu, et de le proposer pour gendre à sa place au terrible baron. Par cet arrangement, le sort des jeunes amans est assuré.

Après avoir heureusement terminé, pour les intérêts d'autrui, une négociation si épineuse, le chevalier se voit forcé de s'occuper de ses propres affaires. Il arrive au baron une nièce qui vient danser aux noces de sa cousine, et cette nièce est la marquise de Rosay, maîtresse du chevalier de Moranges. Ici commence une nouvelle intrigue, et partant une nouvelle pièce : il ne s'agit plus des amours d'Édouard et de Juliette, c'est une affaire à peu près conclue ; il est question des amours du chevalier et de la marquise. Le chevalier ne peut se découvrir sans se compromettre : son devoir est d'être roi jusqu'à ce que la cour de France le détrône ; cependant il ne peut empêcher que la marquise, dans le roi, ne reconnaisse son amant ; il a beau affecter les airs et le ton de la royauté, ses majestueux lazzi n'aboutissent qu'à donner à la marquise des doutes qu'elle brûle d'éclaircir. Elle reconnaît sur la main du chevalier une cicatrice, signe infaillible qui lui donne une pleine certitude que le

prétendu roi ne règne que sur son cœur, et que le faux Stanislas est le véritable marquis de Moranges; mais cela ne lui suffit pas; elle veut le forcer à se découvrir lui-même.

Le gouverneur de Brest, un de ses anciens amans, arrive à propos pour faire réussir ce projet. En revoyant la marquise, il lui renouvelle ses déclarations: la marquise feint de les écouter favorablement; elle va même jusqu'à lui promettre de l'épouser, si dans le jour même le chevalier de Moranges ne reparaît pas. Le chevalier, qui entend cette conversation, étouffe de fureur et de jalousie : il défend au gouverneur, en vertu de toute son autorité royale, d'épouser la marquise; il déclare même qu'elle est sa maîtresse; et, pour épargner la délicatesse du baron, il assure qu'il veut en faire sa femme, quoiqu'on sache bien que Stanislas est marié. Tout finit heureusement par l'arrivée du courrier, qui délivre le chevalier de sa royauté, le rend à sa maîtresse, et fait éclater la confusion du financier.

La pièce est pleine d'esprit, de gaîté et de traits comiques; le dialogue en est vif, enjoué, piquant. Le caractère du faux Stanislas, très-bien tracé par l'auteur, très-bien joué par Clozel, se soutient parfaitement d'un bout à l'autre. Perroud est fort plaisant dans le rôle du financier, et Chazel joue avec beaucoup de franchise et de rondeur celui du baron. Madame Dacosta a de la décence et de la grâce dans le rôle de la marquise.

Le personnage de Juliette est confié à mademoiselle Fleury. Cette actrice, jeune et jolie, joue avec beaucoup de succès à ce théâtre les petites amoureuses et les ingénues; elle s'est distinguée dans la pièce nouvelle par une vivacité étourdie et libre, très-ana-

logue au caractère de la petite Basse-Bretonne. Quelques censeurs ont trouvé que cette naïveté passait les bornes : c'est à l'auteur, qui est Breton, à se défendre sur cet article ; l'actrice ne mérite que des éloges. Mademoiselle Fleury, en général, a un jeu fin, spirituel et piquant : son talent même se prête à divers genres, et on l'a vue réussir dans les rôles touchans autant que dans les rôles naïfs : elle a prouvé, en plusieurs occasions, qu'elle sait être modeste, délicate et réservée quand son rôle l'exige.

La pièce a été jugée sévèrement. L'unité n'y est pas observée : elle offre peu d'intérêt, cela est vrai ; mais elle a beaucoup de comique, une foule de situations plaisantes et de traits heureux. Cette sévérité, voisine de l'injustice, n'a point d'autre cause sans doute que le mérite de l'auteur, dont on attend beaucoup. C'est un grand fardeau qu'une grande réputation ! La seconde représentation a obtenu un plein succès : on a demandé l'auteur. (2 décembre 1809.)

M HAPDÉ (Augustin).

CÉLESTINE ET FALDONI,

OU

LES AMANS DE LYON.

Le fait historique qui a donné lieu à ce drame ne pouvait être mis sur la scène sans de grands changemens. Écoutons d'abord le récit qu'en a fait Voltaire dans le troisième volume du *Dictionnaire philosophique,* article *Caton* (édition in-12) :

« Un jeune homme très-connu, beau, bien fait,
« aimable, plein de talens, est amoureux d'une
« jeune fille que les parens ne veulent pas lui don-
« ner..... L'amant se rompt une veine par un effort ;
« les chirurgiens lui disent qu'il n'y a point de re-
« mède. Sa maîtresse lui donne un rendez-vous, avec
« deux pistolets et deux poignards, afin que si les
« pistolets manquent leur coup, les deux poignards
« servent à leur percer le cœur en même temps : ils
« s'embrassent pour la dernière fois. Les détentes des
« pistolets étaient attachées à des rubans couleur de
« rose : l'amant tient le ruban du pistolet de sa maî-
« tresse ; elle tient le ruban du pistolet de son amant :
« tous deux tirent à un signal donné ; tous deux
« tombent au même instant. »

Voilà un suicide tout-à-fait galant ; il s'est commis à Lyon en 1770 : on dit que la scène se passa dans

une chapelle. Des gens qui ont pris les renseignemens les plus exacts sur cette aventure, prétendent que l'amant n'était ni si beau ni si aimable que le dit Voltaire : c'était, disent-ils, un maître d'escrime, et sa maîtresse était fille d'un aubergiste. Se voyant attaqué d'un anévrisme qui ne lui laissait plus que quelques jours de vie, il enflamma la passion de sa maîtresse au point qu'elle voulut mourir avec lui. Il se garda bien de l'en détourner, par un sentiment de jalousie, et dans la crainte qu'elle ne passât en d'autres mains. Ces circonstances désenchantent le roman : l'auteur du drame a rétabli le charme. L'amant n'est pas, il est vrai, un personnage illustre; ce n'est qu'un commis marchand : mais il est généreux, délicat et sensible, ce qui est la vraie noblesse : il combat la résolution où il voit sa maîtresse de mourir avec lui. Quand elle arrive la nuit au rendez-vous, avec les pistolets de son père, il crie au secours. Les efforts qu'il fait pour crier rompent l'artère; il meurt, et sa maîtresse tombe évanouie : c'est ainsi que finit la pièce.

Il y a dans la maison une espèce de précepteur nommé Urbain, personnage vénérable, qui annonce à Faldoni sa fin prochaine, et en même temps exhorte le père de Célestine à unir du moins sa fille à celui qu'elle aime, puisqu'elle ne tardera pas à être veuve. Nous voyons que dans la tragédie de *Tancrède,* ce héros expirant épouse Aménaïde, et emporte au tombeau cette dernière consolation. Faldoni n'est pas si heureux; mais il meurt du moins avec la pensée que sa maîtresse lui survit pour le pleurer.

Le père, fier de sa noblesse et de sa fortune, ne veut point d'un commis pour gendre : il entre en fureur quand il surprend Célestine attachant son por-

trait au cou de Faldoni; mais il n'en est pas plus vigilant, la fille n'en est pas plus surveillée, et la gouvernante moins commode.

On a trouvé mauvais qu'un prétendu, que le père amène de Paris pour épouser sa fille, aille se coucher en arrivant : pourquoi pas, s'il est l'heure de se coucher? On n'approuve pas davantage que le lendemain il se promène dans le parc, tandis que Célestine fait l'amour; mais ce prétendu n'en veut qu'au coffre-fort du beau-père : il n'est point amoureux de la fille; il lui suffit de l'épouser.

Le grand crime de l'auteur, du moins le grand reproche qu'on lui fait, c'est l'anévrisme de Faldoni. On pense qu'une maladie figure mal dans un roman et dans un drame, où l'on ne doit connaître que les maux de l'amour : nous voyons cependant qu'Hercule meurt d'un grand échauffement sur le mont OEta; Philoctète, dans l'île de Lemnos, souffre des douleurs horribles d'une plaie qu'il a au pied; Ajax est en démence; Oreste est au lit avec une fièvre chaude. Si tous ces héros des tragédies grecques sont les victimes d'infirmités physiques, pourquoi ne serait-il pas permis à Faldoni, simple héros d'un drame bourgeois, de mourir d'un anévrisme, surtout quand cette mort est hâtée par les efforts qu'il fait pour sauver sa maîtresse? Il meurt alors victime, non pas de sa maladie, mais de sa générosité. Le grand crime, le crime inexcusable d'un drame, est de ne pas intéresser; et quoique les malheurs de l'amour ne soient plus pour nous aussi touchans qu'autrefois, on ne peut pas dire que la situation de Célestine et de Faldoni soit dénuée d'intérêt.

On a reconnu dans cet ouvrage l'auteur de cette prodigieuse quantité de mélodrames, et de panto-

mimes si pathétiques qui toutes ont eu beaucoup de succès. Ce drame des *Amans de Lyon* a été fort applaudi; il est bien joué, surtout par mademoiselle Délia, qui s'est fait beaucoup d'honneur dans le rôle de Célestine. Clozel dans le rôle de Faldoni, Chazel dans celui d'Urbain, se distinguent aussi par leur talent. Armand égaie quelquefois le pathétique par d'heureuses naïvetés. On a demandé l'auteur; c'est M. Augustin. (18 juin 1812.)

— L'anévrisme est une nouveauté; cette maladie n'avait pas encore paru sur aucun théâtre; et en général toute maladie, toute infirmité était bannie chez nous de la scène régulière, qui n'admet que la belle nature, et tous les maux physiques appartiennent à une nature pauvre et dégradée. Sur la foi de Sophocle, nous avons reçu un héros boiteux, affligé d'une horrible plaie; mais c'est une exception : les blessures faites avec l'acier ou avec les armes à feu, les breuvages empoisonnés, soit que le héros se les administre lui-même ou qu'il les prenne d'une main étrangère, ont seuls le privilége d'opérer les dénouemens et les morts tragiques.

La première représentation a donné lieu à une question importante sur le sort de l'infortunée Célestine. Meurt-elle, ne meurt-elle pas avec son cher Faldoni? On ne doute pas qu'elle n'en ait l'intention; mais on s'oppose à l'exécution. Faldoni meurt, Célestine s'évanouit, la toile tombe; l'évanouissement laisse une grande incertitude sur la destinée de l'amante. Si toutes les femmes qui s'évanouissent mouraient, une grande mortalité règnerait sur le sexe. Nous sommes dans la même ignorance sur l'aventure d'Aménaïde, qui, dans la tragédie de *Tancrède*, s'évanouit au moment où le héros expire. Il est vrai

qu'elle est attaquée de folie et de vapeurs; mais les femmes ne meurent point de ces maladies-là.

Le dénouement de la première représentation de *Célestine et Faldoni* m'a paru brusque et embrouillé : il en faut un qui constate clairement la mort de Célestine; mort obligée, officielle, nécessaire au sujet, et sans laquelle le drame est manqué. La mort d'Aménaïde me semble beaucoup moins essentielle à la tragédie de *Tancrède*. On sait que l'amour de ces femmes folles et vaporeuses est un transport au cerveau plutôt qu'une passion profondément gravée dans le cœur : il serait possible que la veuve de Tancrède se fût consolée ; elle avait bien plus d'orgueil que d'amour.

Faldoni a la couleur des amans : « Que tout amant soit pâle, » dit Ovide dans *l'Art d'aimer* :

Palleat omnis amans.

Rien n'est si facile aux acteurs que de prendre la couleur des amans : ils n'ont qu'à conserver la leur sans y mêler un rouge étranger : il est plus difficile d'accorder la chaleur et l'énergie du débit avec une maladie qui interdit tout ce qui peut accélérer le cours du sang. L'anévrisme est directement contraire à l'action théâtrale : il est toujours à craindre que l'acteur malade n'expire à la fin d'une tirade un peu vive; mais si Faldoni est faible et languissant par état et par nécessité, Célestine jouit de toute la vigueur de la santé ; elle n'est ni pâle ni abattue ; elle soutient et anime la scène, et forme un constraste théâtral avec la langueur de son amant. Ce rôle de Célestine a donné un nouvel éclat à la réputation naissante de mademoiselle Délia : la source de cette gloire n'est pas bien pure; il eût mieux valu sans doute qu'elle

en fût redevable à une bonne comédie dans toutes les règles de l'art ; mais qu'importe ? l'actrice ne se rend pas caution du mérite de l'ouvrage où elle joue ; il lui suffit que son rôle soit intéressant et qu'elle y brille.

Il y a d'honnêtes gens qui ont peur que ce drame ne mette à la mode les suicides amoureux : qu'ils se rassurent, l'exemple ne sera pas contagieux à Paris ; il serait capable d'échauffer quelques têtes méridionales ; mais les progrès de la civilisation s'opposent à cette manie.

Il y a un roman allemand qui paraissait autrefois propre à faire tourner quelques jeunes cervelles ; c'est celui qui a pour titre *les Passions*, ou plutôt *les Souffrances du jeune Werther;* mais il est si diffus, si chargé d'inutilités et de niaiseries, qu'il n'a plus aujourd'hui d'autre effet que de faire mourir, non d'amour, mais d'ennui. (23 juin 1812.)

ACADÉMIE ROYALE

DE

MUSIQUE.

J.-J. ROUSSEAU.

LE DEVIN DU VILLAGE.

Cet intermède, qui n'est lui-même qu'une bagatelle, mais qui forme une grande époque dans l'histoire de notre musique et même dans nos mœurs, est en quelque sorte un ouvrage révolutionnaire ; mais il tient à une révolution innocente, ridicule, qui cependant pouvait dès-lors faire présager aux bons esprits les effets terribles du fanatisme, s'il passait une fois des chansons à la politique, et du théâtre au gouvernement.

Cette fronde musicale, cette guerre bouffonne qui éclata vers le milieu du dix-huitième siècle, produisit des épigrammes, des pamphlets, des haines, des calomnies ; elle eût même ensanglanté la scène, si les chefs avaient eu moins de prudence, et les soldats plus d'énergie : Rousseau nous apprend lui-même qu'on l'attendait les soirs à la porte de l'Opéra pour l'assassiner ; tant ces arts si vantés adoucissent les mœurs ! Les partisans de l'ancienne musique regardaient comme un scélérat quiconque s'ennuyait aux opéras de Lulli, et les bouffonnistes, à leur tour, étaient

persuadés qu'il fallait au moins couper les oreilles à un amateur de Rameau. Pauvres humains ! si fiers de votre misérable philosophie, il faut bien peu de chose pour la déconcerter ! J'ai pris en haine toute sorte de fanatisme : j'ai pitié de notre espèce, quand je vois des hommes transformés en bêtes féroces, prêts à s'égorger pour un auteur, pour une comédienne, pour un musicien ; je ris de ces prétendus apôtres de la tolérance, qui écument de rage quand on ose juger l'écrivain qu'ils adorent.

Le Devin du village eut un succès prodigieux : c'est le moyen terme entre la musique italienne et la musique française : la mélodie est simple, naturelle et facile, l'harmonie bien mariée avec la mélodie ; l'accord est parfait entre les paroles et la musique ; il y règne d'un bout à l'autre une admirable unité de ton et de dessein ; et cependant les gens de l'art regardent aujourd'hui en pitié la nudité et la pauvreté d'un pareil ouvrage ; ils mettraient plus de notes et de science dans un seul air, qu'il n'y en a dans tout l'opéra de Rousseau : il n'y a donc point en musique de beautés fixes et absolues ; on ne convient d'aucun principe, on ne s'entend point ; les musiciens du moment ont soin d'accoutumer le public à leur manière, en écartant tout ce qui a été fait avant eux : les maîtres n'exercent leurs élèves que sur les morceaux les plus modernes ; les chanteurs, dans tous les concerts, n'exécutent que les airs les plus nouveaux : on n'entend sur tous les théâtres que des compositions de la veille ; ou si l'on est forcé, pour occuper la scène, d'y présenter des ouvrages moins jeunes, l'exécution en est si négligée, si mauvaise, il y va si peu de monde, qu'on n'a pas de peine à persuader à la bonne compagnie que ce ne sont là que des vieilleries

et des antiquailles, et qu'il n'y a rien d'agréable que la nouvelle musique.

Du reste, demandez à tous les grands compositeurs actuels : y a-t-il dans la musique, comme dans les autres arts, un point de perfection après lequel on décline? Est-on déjà parvenu à ce point de perfection, ou bien fait-on chaque jour de nouveaux progrès? Les meilleurs musiciens d'aujourd'hui sont-ils au-dessus des grands maîtres de l'école de Durante? Nos opéras bouffons sont-ils réellement supérieurs aux anciens intermèdes de Pergolèse, de Jomelli, etc., etc.? N'y a-t-il pas dans la musique une expression, un sentiment très-indépendant de l'attirail scientifique de l'harmonie et des morceaux d'ensemble?... A ces questions, et à beaucoup d'autres pareilles, ils ne pourront ou n'oseront répondre : je réponds, pour eux, que la musique n'est qu'une mode; que son succès dépend des mœurs, du caractère, de l'esprit de la nation pour qui elle est faite; et que moins il y a, chez un peuple, de sensibilité, de justesse et de raison, plus la musique, pour plaire, doit être compliquée, bruyante, minaudière, frivole, parce qu'elle n'a plus l'âme, mais l'oreille pour juge.

On ne peut pas nier les faits : l'expérience prouve qu'on n'applaudit plus que des défauts brillans, des tours de force, des roulades, des prestiges de charlatan, dont les artistes eux-mêmes rougissent quelquefois; en un mot, le sentiment de la vraie musique est perdu : il ne faut donc plus raisonner sur la musique comme sur un art : il faut juger une composition musicale comme une capote, un schall, une robe; la plus nouvelle est la meilleure : c'est ce qui fait aller le commerce. La véritable raison pour

laquelle on dédaigne les productions des anciens artistes, c'est qu'il faut que les nouveaux vivent ; et c'est une raison à laquelle il n'y a point de réplique.

Le poëme du *Devin du village* est une bagatelle, une brouillerie et un raccommodement; c'est le charmant dialogue

Donec gratus eram tibi, etc.,

mis en action. Horace est le père de toutes les scènes où brille la naïveté de l'amour, et qui sont devenues si communes sur tous nos théâtres. Rousseau n'a point fait un opéra bouffon, mais une pastorale; et ce qui est presque unique, la parodie de cette pastorale n'est point une critique, mais un travestissement : *les Amours de Bastien et de Bastienne* ne sont que *le Devin du village,* habillé d'une manière plus rustique, et gâté par le mélange du jargon grossier des paysans avec des raffinemens de délicatesse et de sensibilité : il y a plus d'esprit, de gaîté et de comique dans la parodie de Favart ; plus de simplicité, de décence et de naturel dans l'opéra de Rousseau.

Le philosophe de Genève nous a laissé dans ses *Confessions* quelques détails sur la première représentation du *Devin du village* à la cour : en sa qualité d'auteur, il avait une loge ; il s'y rendit en négligé, avec une perruque mal peignée, une longue barbe ; cynisme où il entrait peut-être plus de faste que dans une toilette très-recherchée. A l'aspect de la cour la plus brillante de l'univers, en promenant ses regards sur ces loges dorées, où la beauté se montrait dans tout l'éclat de la parure, le misanthrope citoyen de la plus petite république du monde, ne put se défendre de quelques remords sur la négligence de son

ajustement; il s'occupa, malgré toute sa philosophie, de ce que les jolies femmes de la cour pourraient penser de sa figure un peu sauvage; il en rougit : mais les principes reprenant bientôt le dessus, il songea qu'il était à sa place, qu'il avait droit d'y être, que c'était lui qui donnait la fête, et qu'enfin s'il n'était ni poudré ni rasé, du moins il était propre.

Ces réflexions le calmèrent, et bientôt il s'abandonna, sans aucune réflexion, à l'ivresse d'un triomphe enchanteur. Son âme sensible fut délicieusement affectée par les louanges et les applaudissemens de tant de belles dames, plus redoutables, pour un philosophe, que mademoiselle Vulson, mademoiselle Gothon, madame Bazile, madame de Warens, et autres objets de ses premières amours. Il fut heureux du moins ce jour-là, et c'est avec raison qu'il a dit que ses plus grands biens et ses plus grands maux lui étaient venus pour des chansons. (16 thermidor an 11.)

GLUCK.

ARMIDE.

Dans la plupart des opéras, l'auteur des paroles est presque nul. Ici Quinault est quelque chose. C'est un homme important, parce qu'il est le premier dans un mauvais genre : à mes yeux, la véritable gloire de Quinault est dans sa *Mère coquette*, la seconde des bonnes comédies avant Molière. Les opéras qui lui ont acquis tant de vogue, pesés tous ensemble dans la balance de l'art, ne valent pas cette seule production dans le vrai genre comique, qui, dans le temps où elle a paru, annonçait un talent supérieur. Quinault était né avec une heureuse facilité, une oreille sensible à l'harmonie : personne ne tourne avec plus de grâce et de délicatesse des vers doux et sonores qui ne disent rien, et dont le caractère est la mollesse et l'aisance. On a voulu lui faire un mérite de ce qui n'est qu'une faiblesse ; on a dit : « C'est ainsi que « doivent être faits les vers destinés à recevoir la « musique. » C'était dire en d'autres termes : « La « musique ne demande que des vers faibles. » C'est une preuve du despotisme de la musique, et non du génie de Quinault.

L'auteur d'*Armide* est presque aussi célèbre par les satires de Boileau que par les opéras qu'il a faits pour Lulli. L'austère législateur de notre Parnasse

trouvait Quinault fade, efflanqué, doucereux; ses tragédies galantes lui donnaient des nausées, et, sur cet article, tout le monde fut de l'avis de Boileau. On n'avait point appelé de ce jugement, jusqu'à l'époque de la conjuration des gens de lettres contre les gens du monde, qui commença d'éclater il y a environ soixante ans. D'après le projet qu'ils avaient formé de s'emparer de l'opinion et de gouverner l'Europe à leur fantaisie, ils jugèrent qu'il fallait flétrir l'audace d'un homme tel que Boileau, qui avait donné le dangereux exemple d'éclairer le public sur les sottises et les ridicules des auteurs; ils s'attachèrent dès-lors à représenter sous les couleurs les plus odieuses la satire et la critique. Boileau fut dénigré dans tous leurs écrits, dépouillé de toutes les qualités du poëte, et réduit au triste mérite d'un versificateur correct; on attaqua ses jugemens comme dictés par l'humeur et la partialité : on essaya de réhabiliter l'honneur des écrivains qu'il avait condamnés, et Quinault trouva surtout des vengeurs; la réputation de ses opéras leur fournissait un beau prétexte de crier à l'injustice : on exalta la pureté, la douceur, l'harmonie de ses vers; sa galanterie fut érigée en sentiment : on opposa son style voluptueux et tendre à l'âpre austérité du farouche censeur; on déplora l'insensibilité, la dureté d'un satirique atrabilaire qui n'avait jamais sacrifié aux Grâces : auprès de l'aimable Quinault, c'était une espèce d'ours; on eût voulu que cet Hercule eût les traits efféminés d'Adonis : Quinault fut presque mis au-dessus de Boileau, tant l'esprit de parti fait de chemin en peu de temps. Les gens sages représentèrent humblement que les critiques de Boileau ne tombaient pas sur les fameux opéras de Quinault, mais sur des tragédies oubliées, pleines de fa-

deur et de mauvais goût : faibles et timides, comme le sont tous les honnêtes gens et tous les gens sages, ils n'osèrent pas trancher dans le vif, ni heurter de front le préjugé qui attachait aux opéras de Quinault une importance fort supérieure à leur mérite. En effet, considérés comme poëmes dramatiques, ces ouvrages si vantés sont sans art, sans invention, sans intérêt ; et du côté même du style, à l'exception de quelques morceaux pleins de grâce et d'harmonie, le reste n'est que de la prose froide et commune, facilement rimée ; l'opéra d'*Armide*, qui est son chef-d'œuvre, peut en fournir la preuve. Jusque dans les plus belles tirades, on trouve des vers plats et même durs, tels que ceux-ci :

Qu'il m'aime au moins par mes enchantemens.

Les *m* multipliés dans ce vers rendent un son très-sourd.

D'une indigne prison Godefroi *me menace*.
. . . .
Qui gémit sous *de dures* lois.
. . . .
Quel trouble me saisit et me fait hésiter ?

Que signifient toutes ces fades maximes, tous ces lieux communs de galanteries banales, exprimés en style faible et lâche ?

Ce n'est pas être sage
D'être plus sage qu'il ne faut.
. . . .
Fuyons les douceurs dangereuses
Des illusions amoureuses ;
On s'égare quand on les suit ;
Heureux qui n'en est pas séduit !
. . . .
Tout son pouvoir est dans ses doux appas,
Rien n'est si fort que sa beauté charmante.
. . . .

Armide est encor plus aimable
Qu'elle n'est redoutable.

. . . .

Voici la charmante retraite
De la félicité parfaite.

. . . .

Les plaisirs ont choisi pour asile
Ce séjour agréable et tranquille.
Que ces lieux sont charmans
Pour les heureux amans !

Ce n'est pas là de la poésie, et si la musique commande de pareils vers, l'esclave de la musique doit renoncer au titre de poëte : il ne faut donc pas élever si haut le mérite d'un auteur qui se fait eunuque pour être plus propre à rendre de beaux sons. Boileau avait raison de dédaigner un rimeur dégradé qui n'avait rien de viril, et qui n'était recommandable que par sa patience à supporter les caprices du musicien.

Quinault n'a fait qu'affaiblir le Tasse : l'opéra d'*Armide* est languissant et prolixe; il fallait pour le réchauffer une mélodie céleste, et non pas une déclamation notée. Gluck s'est plié avec peine à ce genre délicat et tendre : il a quelquefois confondu la douceur avec la monotonie, la volupté avec la lenteur : son génie fier et terrible n'est à sa place que dans le beau chœur : *Poursuivons jusqu'au trépas*, et dans l'acte de la Haine. Gluck était excellent pour faire parler les enfers et chanter les diables : il savait cependant, quand il voulait, exprimer la tendresse; le duo *Aimons-nous* en est la preuve. Pourquoi ne l'a-t-il pas voulu plus souvent? pourquoi ce duo est-il le seul morceau touchant de tout un opéra qui devait respirer le plaisir et l'amour? Ce grand compositeur, qui pouvait tout ce qu'il voulait, a été trop souvent égaré par un faux système de mélopée et de décla-

mation musicale, qui dénature le véritable idiome de son art : il voulait des tragédies en musique, et rapprocher la mélodie de la déclamation théâtrale. Avec ce principe, on ne fait ni musique ni tragédie : on fait seulement une grande dépense d'harmonie et de génie, pour fatiguer les auditeurs. Une tragédie bien déclamée par d'excellens acteurs, sera toujours plus agréable et plus intéressante que la même tragédie en récitatif : les opéras ne sont et ne peuvent être que des canevas qui fournissent à la musique des situations qu'elle puisse exprimer dans sa langue, et cette langue est essentiellement différente de la déclamation : tout ce qui n'est point chant ou morceau d'ensemble, n'est donc qu'un remplissage que les Italiens ont le bon esprit de ne pas écouter; eux seuls savent jouir de la musique : ils savourent l'élixir d'un opéra, et nous laissent en avaler la lie.

Armide cependant est un spectacle imposant pour la multitude, par la beauté des décorations, par le charme des ballets; la pluie de feu, qui réduit en cendres le palais, est un des endroits les plus brillans, et, selon moi, c'est le meilleur, parce que c'est le dernier : il met fin à une corvée de trois heures, dont l'ennui n'est que bien rarement interrompu par quelqu'un de ces beaux traits du génie musical de Gluck, vraiment dignes d'être admirés. (12 messidor an 10.)

IPHIGÉNIE EN TAURIDE.

M. Guillard a fait un extrait de la tragédie de Guymond de La Touche : il y a joint quelque chose d'Euripide; il a fait du tout un drame lyrique conduit avec art : c'est l'ouvrage d'un bon serviteur de la

musique, d'un homme qui connaît bien la coupe d'un opéra. L'auteur des paroles fut écrasé par l'auteur de la musique. Gluck était alors le dieu de l'harmonie, le génie tutélaire de l'Opéra, un nouvel Orphée, le premier compositeur de l'univers. Ce fanatisme fait aujourd'hui pitié, quoiqu'il y ait encore d'ardens gluckistes; Gluck, trop exalté, est mis à sa place et apprécié ce qu'il vaut par des gens de goût. C'était un homme d'esprit et même de génie, qui doit sa grande réputation en France à un faux système de tragédie lyrique, dont il a eu l'adresse de se faire passer pour l'inventeur. La tragédie lyrique est une chimère; mais cette chimère est honorable pour la musique : elle flatte le goût de la nation française, riche en chefs-d'œuvre dramatiques, qui veut avoir de la tragédie même à l'Opéra, et qui fait qu'à l'Opéra elle n'a ni opéra ni tragédie. La musique affaiblit et dégrade tous les genres auxquels on la marie : un grand opéra n'est pas plus une tragédie qu'un opéra comique n'est une comédie, et même la musique aurait encore plus de prise sur les sentimens de la comédie que sur les passions de la tragédie. Gluck et ses disciples ont eu la prétention de substituer à la déclamation libre une déclamation notée, et ils n'ont réussi qu'à faire une tragédie criée au lieu d'une tragédie parlée. A la place du chant et de la mélodie, ils ont introduit je ne sais quelle mélopée, qui n'est au fond qu'un récitatif monotone et criard, malgré le mot savant qui le décore. Il faut, dans une tragédie, de beaux vers; dans un opéra, de beaux airs et de beaux chants. Si Gluck a trop présumé des forces de la musique, il a mal connu son art : si son système n'était autre chose qu'un piége tendu à la vanité ou au mauvais goût des Français

pour se faire un grand nom, sa réputation est une escroquerie trop peu digne de la bonne foi germanique.

En cherchant la pierre philosophale, on fait quelquefois des découvertes utiles; en cherchant la tragédie, Gluck a rencontré de beaux effets d'orchestre. L'ouverture d'*Iphigénie en Tauride*, qui se termine par une tempête; le chœur des Scythes, le songe d'Iphigénie, Oreste tourmenté par les Furies, un air de Pylade; voilà à peu près la somme des beautés de cet opéra, qui fit, plus qu'aucun autre, délirer les gluckistes. Un de leurs chefs poussa l'extravagance jusqu'à faire l'application aux piccinistes d'un passage de Cicéron, dont il résultait formellement que, lorsqu'on n'est pas fanatique de Gluck, *on n'a pas figure humaine*. Les plaisanteries les plus grossières pleuvaient sur les piccinistes; c'était une pluie de gros cailloux : les piccinistes en faisaient tomber une plus fine sur leurs ennemis. Marmontel fit cette jolie épigramme sur l'abbé Arnaud de Carpentras, enragé gluckiste, qui fut académicien, on ne sait pourquoi, et qui, sans rien savoir, et sans avoir rien fait, eut une réputation de savant dans les salons, auprès des femmes, avec quelques boutades provençales :

« Je ferai, j'ai dessein de faire;
« J'aurais fait, si j'avais voulu :
« Je ne sais pourquoi je diffère;
« Mais enfin je l'ai résolu. »
Fais donc, et voyons cette affaire.
Courage; allons, griffonne, écris.
Eh quoi! déjà la peur te gagne ?
Accouche, et qu'enfin la montagne
Enfante au moins une souris.

C'est cet abbé Arnaud, ce Provençal, mauvais singe du galimatias du Champenois Diderot, qui disait, au sujet de l'*Iphigénie en Tauride*, que Gluck avait

retrouvé la douleur antique : ce qui fit dire à l'ambassadeur de Naples qu'il aimait mieux le *plaisir moderne*.

Il y a aussi une *Iphigénie en Tauride* de Piccini, représentée deux ans après celle de Gluck, et qui même obtint beaucoup de succès. On ne la joue plus depuis long-temps : les gens de goût la mettent au-dessus de celle de Gluck ; le peuple et les musiciens préfèrent l'opéra du compositeur allemand comme plus lourd et plus bruyant : cette opinion, qui dans le peuple est l'effet de l'ignorance, est dans les musiciens l'effet de la science ; auprès du peuple et des musiciens, c'est celui qui crie le plus fort qui a raison.

L'*Iphigénie en Tauride* de Piccini fut marquée dans la nouveauté par un petit incident qui ne nuisit pas à la réussite autant qu'on aurait pu le croire. Le rôle d'Iphigénie était joué par mademoiselle Laguerre, bonne actrice, bonne cantatrice, mais sujette à faire des sacrifices à un dieu qui n'est pas aussi fêté des femmes que l'amour. Sa dévotion se contint dans de justes bornes le jour de la première représentation ; mais, dès la seconde, elle reprit ses exercices accoutumés. Ce ne fut pas une prêtresse de Diane qui parut sur la scène, ce fut une prêtresse de Bacchus ; elle chancelait à chaque pas ; mais, dans son délire bachique, elle ne manquait jamais à la mesure, et arriva jusqu'à la fin sans encombre notable, c'est-à-dire sans avoir fait un faux ton.

Pour mieux comparer et juger les deux rivaux, il eût fallu les faire travailler sur le même poëme : c'est ce qu'on se garda bien de faire. On donna à ce pauvre Piccini, qui n'entendait guère le français, un ouvrage pitoyable ; le bon poëme, celui de M. Guillard,

fut donné à Gluck. L'Italien fut cruellement trompé : on l'avait flatté de la promesse de faire jouer son opéra avant celui de Gluck, sans quoi il n'eût jamais consenti à s'engager dans cette concurrence : celui qui paraît le premier au théâtre a autant d'avantage que celui qui joue le premier au piquet. Mais Piccini n'était encore qu'à la moitié de son ouvrage, quand il apprit qu'on allait donner celui de Gluck : il se plaignit amèrement ; mais on allégua des ordres de la cour. Piccini était doux, modeste, paisible, point intrigant ; il avait tous les caractères du talent, et n'avait que le talent pour appui : il est étrange qu'avec une si faible protection, il n'ait pas encore été plus malheureux. Piccini savait faire du chant et de beaux airs ; mais Gluck connaissait le monde et les hommes : il savait tirer parti des passions ; science bien plus utile. (10 juillet 1812.)

PICCINI.

DIDON.

Quelle époque pour notre musique, que celle où les Gluck, les Piccini, les Sacchini enrichissaient de leurs chefs-d'œuvre l'Opéra français! La France avait alors l'Allemagne et l'Italie au service de son théâtre lyrique. Le Liégeois Grétry, dont la patrie ne faisait point encore partie de la France, et qui ne nous appartenait que par ses talens et ses bienfaits, élevait presqu'en même temps notre Opéra-Comique au plus haut degré de gloire, et, plein d'une noble ardeur, venait quelquefois au grand Opéra cueillir des palmes sous les yeux même des virtuoses italiens, qui partageaient avec Gluck l'empire du pays.

Ne rougissons point de devoir tout aux étrangers : ils ont été naturalisés Français par leurs succès, par nos suffrages : l'ardeur de plaire à une nation spirituelle et polie, la sagesse du goût français, les a rendus capables d'ouvrages qu'ils n'auraient pu composer ailleurs : ils sont à nous ces ouvrages, puisque nous les avons inspirés. A Rome ou à Naples, Sacchini n'eût jamais fait son *OEdipe,* ni Piccini sa *Didon;* Gluck n'aurait point fait à Vienne son *Iphigénie en Aulide.*

En qualité de sujet d'un prince de l'empire germanique, Grétry ne pouvait se dispenser de se ranger sous les drapeaux de Gluck. Les piccinistes lui firent

payer cher une démarche qui, d'ailleurs, s'accordait autant avec ses principes qu'avec la bienséance et le devoir national : partisan de l'expression théâtrale, préférant la vérité de l'imitation aux agrémens frivoles d'une mélodie vague, Grétry devait choisir Gluck pour son héros. La politique s'accordait d'ailleurs avec ce choix ; car, des trois chefs, Gluck était le plus puissant et le plus accrédité.

Venu pour réformer l'Opéra, Gluck n'en avait pas moins la faveur de tous les membres de cette académie, parce que, même dans ses réformes, il semblait conserver l'ancien esprit de la musique française. Le chant de notre opéra avait alors bien plus d'affinité avec le chant allemand qu'avec le chant italien ; les Français avaient en musique le goût un peu tudesque; ils aimaient le bruit et le fracas : Gluck les servit à leur manière ; et sans quelques airs plus mélodieux que ceux de Lulli et de Rameau, le compositeur allemand aurait pu passer pour un musicien français.

Notre Opéra avait au contraire une aversion marquée et une sorte d'antipathie naturelle pour le goût italien; il se souvenait toujours de l'injure mortelle faite à son ancienne psalmodie, par des bouffons introduits dans son vénérable sanctuaire, pour y chanter des ariettes délicieuses, dont le charme ne pouvait être que funeste au récitatif national. Cette mélodie ultramontaine, si pure, si gracieuse et si touchante, ce chant périodique, ces phrases musicales, contrariaient horriblement des fanatiques nourris dans l'adoration d'un chant lourd, traînant et criard, et qui croyaient la gloire de la nation attachée à leurs ports de voix et à leurs martellemens.

Il n'est donc pas vrai que les arts adoucissent les mœurs; car il n'a manqué à nos guerres musicales,

pour être meurtrières, que des combattans munis d'armes plus offensivés : on peut juger de l'intensité de leur haine par la grossièreté de leurs injures. L'Allemagne et l'Italie avaient chacune un journal qui faisait un feu continuel sur le parti opposé. MM. de Laharpe et Marmontel tenaient pour Piccini; MM. Suard et l'abbé Arnaud étaient les champions de Gluck : les épigrammes, les plaisanteries pleuvaient comme la grêle; mais les épigrammes n'étaient souvent que des insultes sanglantes; les plaisanteries, que des grossièretés révoltantes, ou des calomnies odieuses; l'animosité, la rage se mettaient de la partie : on voulait s'égorger pour des chansons.

Je reviens quelquefois sur cette disposition inflammatoire, sur cette pente au fanatisme, si naturelle aux Français : je voudrais inculquer et graver dans tous les esprits, que l'enthousiasme aveugle naît de l'ignorance et non du sentiment. Rien n'est plus propre à détruire les arts, à corrompre les talens, à troubler le jugement et la raison, que cette prévention et cet engouement qui font d'un vain amusement une passion violente, et attachent à des objets essentiellement frivoles une importance ridicule. Quoi de plus extravagant et de plus injuste que cet acharnement, cette fureur de parti qui nous font haïr un homme, désirer sa perte, chercher les moyens de lui nuire, parce qu'il ne partage pas notre admiration pour un chanteur, pour un danseur, pour un comédien, pour un auteur! Combien de gens que je n'ai jamais vus, à qui je n'ai jamais fait aucun mal, qui ne me connaissent point, me détestent, m'abhorrent, m'accablent d'injures, et me feraient beaucoup de mal s'ils le pouvaient, parce que je n'ai pas une si haute opinion qu'eux de leur acteur, de leur poëte,

de leur musicien favori; parce que je ne mets pas Voltaire sur la même ligne que Corneille et Racine; parce que je ne le regarde pas comme un sage, et n'approuve pas sa philosophie; parce que je pense que Lekain et Clairon jouaient mieux la tragédie qu'on ne le fait aujourd'hui; parce que je suis persuadé qu'il n'y a point d'esprit sans raison, et que l'école de Boileau est la meilleure et la seule qui puisse former des écrivains; car voilà une récapitulation à peu près exacte de tous mes crimes!

Ce fut au milieu de la bagarre des musiciens et des journalistes que parut *Didon;* elle avait eu beaucoup de succès à Fontainebleau; elle en eut encore plus à Paris. Les gluckistes pâlirent, leurs journaux sonnèrent l'alarme; mais, en dépit de toutes les fureurs du parti, on admira la mélodie de Piccini, le pathétique de madame Saint-Huberti : le musicien fut couvert d'applaudissemens, l'actrice fut couronnée : le poëme, qui est de Marmontel, est très-médiocrement versifié, et absolument sans coloris; mais il est bien coupé, bien conduit, et une musique telle que celle de Piccini est un bon manteau pour les platitudes et les faiblesses du style. Marmontel a puisé, comme Lefranc de Pompignan, dans la *Didon* de Métastase, mais beaucoup moins heureusement : la tragédie de Lefranc est un bien meilleur ouvrage que l'opéra de Marmontel. (3 janvier 1809.)

SACCHINI.

DARDANUS.

Avant de s'égorger pour des opinions politiques, on se battait en France pour des chansons; les enthousiastes de la période italienne et les amateurs de la grande expression musicale, s'anathématisaient réciproquement avec la même fureur qu'on vit bientôt éclater entre les patriotes et les aristocrates. Piccini et Gluck étaient les précurseurs de Mirabeau et de Maury. Heureux les Français s'ils n'eussent jamais été divisés que par des querelles aussi frivoles!

La guerre commençait à se ralentir, lorsque la reine Marie-Antoinette, passionnée pour la musique italienne, fit paraître un troisième champion dans la lice, non pour réveiller les haines assoupies, mais pour enrichir notre scène lyrique d'un grand maître de plus. C'eût été peut-être, d'ailleurs, une politique assez adroite de sa part, de consumer sur de pareilles disputes l'inquiétude et l'effervescence des Français.

Sacchini n'était connu en France que par des airs de *la Colonie*, qui avaient produit une sensation très-vive; et par *l'Olympiade*, très-froidement accueillie, parce qu'alors les acteurs du Théâtre-Italien ne savaient pas chanter, et n'avaient d'italien que le nom. Les gluckistes et les piccinistes firent un moment trêve pour contempler le nouvel athlète :

on trouva qu'il avait plus de force que Piccini, et plus de grâces que Gluck; mais les grands connaisseurs aiment mieux une manière pure et originale avec ses défauts, qu'un talent mélangé et une physionomie vague.

Piccini et Gluck s'étaient emparés des plus beaux opéras de Quinault, et ils n'avaient pas trouvé dans Lulli un adversaire digne d'eux. On proposa à Sacchini de remettre en musique *Dardanus*, opéra très-élégant et très-froid, que l'harmonie de Rameau n'avait pas réchauffé. La vieille réputation de l'auteur de *Castor et Pollux* était sur son déclin, et se réduisait à quelques airs de danse, qui ne paraissent pas aujourd'hui fort supérieurs à nos airs de guinguettes. Ce ne fut donc pas pour lutter contre l'ombre de Rameau que Sacchini entreprit cet opéra, mais pour prouver que Gluck n'était pas le seul qui sût faire de beaux chœurs. Les gluckistes, en effet, regardaient Piccini comme un joli compositeur, bon pour faire de la musique de concert : c'était pour eux une espèce de *castrato*, dont l'expression n'avait rien de mâle; et, par une injustice assez ordinaire à l'esprit de parti, ils calomniaient la musique italienne, comme uniquement propre au vain plaisir de l'oreille, mais incapable d'ébranler fortement les âmes. Sacchini vengea sa nation : il fit entendre des chœurs qui ne le cédaient point à ceux de Gluck pour la vigueur et l'effet; il réconcilia l'harmonie avec la mélodie, et prouva, par son exemple, que l'unité et l'expression théâtrales pouvaient très-bien s'allier avec le chant et les beaux airs qui, depuis *Orphée*, devenaient beaucoup trop rares dans les opéras de Gluck.

Le poëme de *Dardanus*, composé par La Bruère,

fut toujours singulièrement estimé pour le style : on y retrouve l'élégance et l'harmonie de Quinault ; il offre même des situations théâtrales. Pourquoi donc a-t-il toujours paru froid et peu intéressant, dans le temps même qu'on n'exigeait pas qu'un opéra fût une tragédie? Je crois en apercevoir la raison dans l'usage maladroit que l'auteur a fait de la magie ; les passions seules devaient agir dans un pareil sujet. L'Opéra, sans doute, était jadis essentiellement consacré au merveilleux : c'était le domaine de la féerie et des enchanteurs, et les rôles à baguette étaient un des emplois les plus importans de ce théâtre ; mais ces prodiges ne convenaient qu'aux fictions voluptueuses de l'Arioste et aux fables romanesques de l'ancienne chevalerie. Il fallait encore savoir donner à ces prestiges une sorte d'intérêt de curiosité et de surprise, et conserver jusque dans le merveilleux une certaine vraisemblance de convention. C'est ce que n'a point fait l'auteur de *Dardanus* : il devait d'abord écarter les vaines illusions de la magie d'un sujet trop grave, où l'amour, la jalousie et la vengeance suffisaient pour occuper la scène ; et, s'il voulait absolument avoir recours à ce moyen frivole, il fallait du moins l'employer de manière à étonner, et non pas à choquer les spectateurs.

Iphise, fille de Teucer, roi de Phrygie, se reproche son amour criminel pour Dardanus, prince voisin, l'ennemi de son père et le fléau des Phrygiens. Cet amour, combattu par la nature, excite un intérêt qui s'augmente encore, lorsque Teucer promet la main de sa fille au prince Anténor. Iphise, forcée d'être la récompense du guerrier qui aura ôté la vie à son amant, est dans une situation vraiment tragique ; mais le cœur se refroidit lorsque cette même

Iphise, sur l'avis d'une de ses femmes, prend la résolution d'aller consulter sur son amour un fameux magicien, nommé Isménor. Ce n'est cependant pas un véritable sorcier; il paraît qu'il ne se mêle que de la magie blanche, et qu'il a plus de correspondance avec le ciel qu'avec les enfers, puisqu'il déclare lui-même que Jupiter est le dieu auquel il a le plus de dévotion.

> C'est au dieu que je sers offrir un double hommage,
> Que secourir son fils et servir un héros.

C'est ce que dit Isménor à Dardanus, fils de Jupiter, qui vient aussi implorer son appui. Ce héros ne paraît plus qu'un fade amoureux d'opéra, ou plutôt c'est un véritable fou qui abandonne son armée, et vient chez son ennemi pour se recommander à un magicien. Il faut que quelque lutin l'ait instruit du dessein d'Iphise; car il ne se rend chez Isménor que dans l'espérance d'y voir sa maîtresse. Lorsque Isménor lui reproche son extravagance, il répond :

> L'amour, cher Isménor, connaît-il la prudence?...
> Je ne veux que la voir, en dussé-je mourir...
> Et quel bien vaut, pour un amant,
> Le plaisir de voir ce qu'il aime?

Le complaisant magicien, à l'aide d'une baguette enchantée, fait prendre ses traits à Dardanus, et, par ce moyen, lui procure un tête-à-tête avec Iphise. Cette scène, dont l'idée est assez piquante, ne produit point d'effet, parce qu'elle est plus comique que tragique, et surtout parce que les spectateurs, ne voyant aucun changement dans la figure de Dardanus, se prêtent difficilement à l'illusion. La princesse, croyant parler à Isménor, lui révèle ses sentimens pour Dardanus, et implore le secours de son art pour

étouffer une passion coupable. L'amant ne peut contenir l'excès de ses transports : il se précipite aux genoux d'Iphise, et rompt le charme en jetant la baguette, aussitôt il tombe au pouvoir de ses ennemis : mais on n'a pas le temps de trembler pour ses jours. Isménor vient le voir dans sa prison, et lui promet une prompte délivrance, en lui annonçant cependant qu'elle causera la mort à son libérateur. Le généreux Dardanus rejette un secours acheté à ce prix; et ce qui achève de le confirmer dans ces sentimens héroïques, c'est la visite qu'il reçoit d'Iphise. On ne conçoit pas qu'une princesse d'Asie soit si mal gardée. Et comment la laisse-t-on courir les champs pour consulter un magicien, et, ce qui est bien pis, pour aller voir son amant en prison? Ces libertés n'étaient bonnes que pour les infantes que les chevaliers errans menaient en croupe. Dardanus croit d'abord qu'Iphise est ce libérateur destiné à périr pour le sauver; mais l'énigme ne tarde pas à s'expliquer. Les soldats de Dardanus ont fait un effort pour délivrer leur roi. Anténor, en s'efforçant de les repousser, a été blessé mortellement; ne voulant pas mourir sans soulager sa conscience, il vient révéler à Dardanus qu'il y a des assassins apostés par lui-même pour le tuer, s'il sort de sa prison, et lui offre de le sauver de leurs fureurs. Un instant après cette confession, il expire. C'est ainsi que s'accomplit l'oracle, et l'on sent que cet oracle n'est qu'une puérilité. Dardanus, dès qu'il apprend que ses soldats ont pris les armes, s'arrache des bras d'Iphise, et vole se mettre à leur tête sans songer aux assassins qui l'attendent; il ne tarde pas à revenir vainqueur, et amène prisonnier Teucer, à qui l'on arrache son épée pour l'empêcher de se tuer. Dardanus offre de lui rendre sa couronne; mais Teu-

cer ne veut que sa fille et la liberté de mourir. Alors le vainqueur désespéré lui met entre les mains une épée ; il lui présente sa poitrine, et l'exhorte à frapper. Le prisonnier paraît un peu tenté d'user de la permission, et de se débarrasser d'un ennemi odieux ; mais il rejette sur-le-champ cette mauvaise pensée, et finit par unir sa fille avec Dardanus. Il y a dans ce dernier acte un vain fracas et une complication d'incidens qui manquent leur effet faute de développement. C'est une fable mal construite, pleine d'invraisemblance, qu'on ne supporte pas à l'Opéra. D'ailleurs, les personnages, quoique leurs noms soient connus dans la mythologie, n'ont point de caractère établi, et n'inspirent aucun intérêt.

Un pareil ouvrage avait donc grand besoin de la superbe musique de Sacchini. Le fameux chœur,

> **Mânes plaintifs, tristes victimes,**

a été accueilli avec enthousiasme. Celui des magiciens,

> **Obéis aux lois des enfers, etc.,**

a fait aussi une sensation très-vive.

Plusieurs beaux airs, et particulièrement celui que chante Dardanus sous les traits d'Isménor,

> **Jour heureux ! espoir enchanteur !**

ont fait admirer le style pur et la grande manière du compositeur ; ils ont renouvelé les regrets du public. (14 frimaire an 9.)

ŒDIPE A COLONE.

Je n'ose presque compter parmi les brillans avantages de l'Académie royale de musique, l'honneur de

posséder le chef-d'œuvre de tous les opéras passés, présens et peut-être futurs, l'immortel ouvrage d'*OEdipe à Colone*, le seul qui réunisse l'intérêt et l'ensemble théâtral aux charmes de la mélodie. Il n'y a qu'un petit nombre de connaisseurs qui sachent l'apprécier : il est délaissé du vulgaire, dédaigné des acteurs : ce n'est plus qu'une pièce banale abandonnée aux doubles, et qui sert à exercer les débutans.

Il me semble que, par respect pour le talent, il faudrait établir à tous les théâtres une loi constitutionnelle, qui ordonnerait aux premiers sujets de ne jamais quitter leurs rôles dans les ouvrages reconnus pour être du premier ordre. Ces productions admirables devraient toujours être montées avec autant de soin que le premier jour de leur représentation : il vaudrait mieux les cacher au peuple, que de les lui montrer dans un état indigne de leur mérite et de la réputation de l'auteur.

Trois compositeurs étrangers ont pris la peine de régénérer notre grand Opéra. La France a toujours eu le goût dramatique; le goût musical lui a manqué long-temps : ce goût n'est encore chez elle qu'une plante exotique transplantée dans un terroir ingrat; mais, à force de soins et de culture, elle peut enfin s'y naturaliser et s'y plaire.

Gluck et Piccini, deux hommes aussi différens de caractère que de talent, ont commencé la révolution : tous deux avaient beaucoup d'esprit; mais Gluck avait surtout l'esprit qui fait qu'on réussit. Piccini était un philosophe qui ne savait que faire de bonne musique. Gluck savait que, pour le succès, on n'a fait que la moitié de la chose quand on a bien fait : il chercha un tempérament qui pût s'accom-

moder avec le goût français ; il embellit et perfectionna Rameau, et surtout il affecta de décrier le goût italien ; il afficha la prétention de faire en musique des tragédies régulières ; il étala fastueusement, comme nouveau, le système toujours reconnu en France, qu'un opéra devait former un tout, un ensemble théâtral. La plus grande partie de la gloire de Gluck est fondée sur ses ménagemens adroits pour l'ancienne musique française.

Piccini fit moins de sacrifices au goût de la nation pour laquelle il travaillait : ses opéras, beaucoup plus sages et plus réguliers que ceux qu'il avait donnés en Italie, ont cependant bien plus la tournure italienne que les opéras de Gluck. Piccini n'emploie point d'autre langage que celui de la musique ; il ne se sert que des moyens fournis par son art : Gluck est souvent plus déclamateur que musicien ; il croyait que la musique devait se rapprocher de la déclamation théâtrale : hérésie très-dangereuse, qui gâte à la fois la musique et la déclamation. J'entends avec un grand plaisir la dispute d'Achille et d'Agamemnon bien déclamée au Théâtre-Français ; mais Gluck m'assomme lorsqu'il entreprend de traiter à l'Opéra la même scène avec son lourd et monotone récitatif, dont la longueur est le moindre défaut. Ou parlez, ou chantez, il n'y a pas de milieu ; mais ne me donnez pas pour de la musique un débit corrompu et dénaturé par la servitude de la note.

Un homme vint ensuite avec un génie supérieur à celui de Gluck et de Piccini : il étudia long-temps le terrain ; il observa que Gluck était trop français, Piccini trop italien ; que le premier s'occupait trop de la scène au préjudice de la musique, et que le second, donnant tout à la musique, oubliait trop la

scène. Après quelques essais pour former un heureux accord entre les deux genres, Sacchini rencontra le juste milieu dans *OEdipe à Colone*. Il résolut le problème qui consiste à joindre l'intérêt dramatique à l'effet musical, à concilier les jouissances de l'esprit et du cœur avec le plaisir des sens : il donna un spectacle nouveau à l'Europe, en lui faisant voir une tragédie touchante revêtue d'une mélodie délicieuse. (10 brumaire an 13.)

ARVIRE ET ÉVÉLINA.

Lainez, qui depuis long-temps ne s'était point montré sur ce théâtre, vient d'y reparaître glorieusement dans cet opéra, où il a un rôle brillant, conforme à ses talens et à ses moyens. L'immortel Sacchini le lui avait confié comme au plus capable de faire valoir sa musique ; il disait hautement qu'aucun chanteur de concert, avec la méthode la plus exquise et les sons les plus purs, ne pouvait rendre l'esprit et le caractère de ses airs aussi heureusement que Lainez, avec l'âme de feu et l'accent pathétique dont l'avait doué la nature. Cette prédilection de Sacchini pour Lainez est un titre bien honorable pour cet acteur. Lainez, avec ses ressources d'acteur, avec la force et la dignité de son action, et la chaleur qu'il répand sur la scène, est encore aujourd'hui un sujet précieux et unique pour représenter sur notre théâtre lyrique les grands hommes et les héros, pour peindre les sentimens généreux, les vertus sublimes et les passions violentes : ce qui lui forme un assez beau département.

On connaît bien peu d'airs aussi véhémens, aussi pathétiques que celui du second acte :

Hélas ! vous pouvez tout sur moi, etc.

La fin surtout est d'une expression déchirante. C'est dans de pareils morceaux que la musique s'élève à la hauteur de la poésie; c'est là qu'elle rentre dans ses droits, et recouvre sa dignité, qu'on s'efforce tous les jours d'avilir par tant de misérables fredons. Le malheur de ces airs sublimes, c'est qu'ils trouvent rarement des chanteurs qui sachent les exécuter, et des auditeurs qui sachent les entendre. Il faut, pour en connaître le prix, être doué d'un sentiment dont les amateurs de roulades sont presque toujours dépourvus : pour eux, la musique se réduit à des sons et n'est plus qu'un vain ramage. Peut-être faut-il les féliciter de cette disposition qui dégrade l'art; ils ne trouvent que trop de compositeurs qui les servent à leur goût, que trop de chanteurs, que trop de cantatrices qui ne leur épargnent pas les roucoulemens et les tours de gosier : en ce genre, les talens abondent; mais l'homme qui a une âme, et qui veut que la musique lui parle, éprouve une cruelle famine : nos théâtres sont pour lui une terre ingrate, inhospitalière, où il manque de tout.

Les compositeurs et les chanteurs sont ligués contre cette musique franche, naturelle, expressive, mélodieuse, véritable langage, souvent plus éloquent, plus touchant que celui de la parole, fait pour être entendu de tous les êtres sensibles, et qui n'a rien de commun avec le gazouillement des oiseaux. Les ligueurs ont bien raison de ne plus vouloir de cette musique-là, qu'ils ne savent ni composer ni exécuter : tout compositeur est bon pour écrire des notes; tout chanteur n'a besoin que d'un gosier pour faire des roulades; mais pour composer et pour chanter de la

bonne musique, il faut de la voix, de la sensibilité et du talent, trois choses encore plus rares que les denrées coloniales. Ce qui m'étonne, ce n'est donc pas la ligue des musiciens et acteurs contre un genre si incommode, si exigeant, et qui se prête si mal à la médiocrité ; c'est la complaisance du public, qui sert si bien la vanité des artistes médiocres, qui les dispense si généreusement des qualités qu'ils n'ont pas, qui s'habitue si aisément à leurs défauts, et pousse même la bonté jusqu'à leur en faire un mérite, jusqu'à prodiguer des applaudissemens à leur impuissance ; car on n'a recours au gosier et à la tête qu'au défaut de la poitrine, et l'on ne brode que par l'impossibilité de chanter.

Je reviens à cet air de Sacchini dont j'ai parlé. La manière dont Lainez l'exécute est un de ses triomphes les plus flatteurs ; il y répand toute l'ardeur de son âme ; il s'y abandonne tout entier au sentiment qui le domine, et s'empare si bien des auditeurs, qu'il ne leur laisse pas le loisir d'examiner si le son est de la plus belle qualité, si le chant est de la plus belle méthode : l'acteur et le chanteur se confondent ; et tout le théâtre, entraîné, subjugué par la force de l'expression, ne consulte que son enthousiasme et se livre à ses transports.

Lainez a été très-bien secondé par les autres acteurs. Mademoiselle Himm a chanté et joué le rôle d'Évélina avec beaucoup de goût et de sensibilité : cette jeune cantatrice fait des progrès et devient actrice. Dérivis a une voix très-propre à faire valoir les accens du courage et de la liberté. L'ouvrage est exécuté de la manière la plus satisfaisante : le genre en est sévère et tout-à-fait héroïque. Racine a mis Tacite en tragédie dans son *Britannicus;* ici le même Tacite est

mis en opéra, non pas à la vérité avec le même génie : le sujet d'ailleurs ne le permettait pas ; mais rien ne fait plus d'honneur à M. Guillard, auteur de ce poëme lyrique, que d'avoir su faire entendre avec succès le langage fier et mâle de la liberté, sur le théâtre de l'Opéra, si long-temps consacré aux soupirs de l'esclavage amoureux. On ne trouve point dans *Arvire et Évélina* ces *lieux communs de morale lubrique*, justement condamnés par le sévère Boileau : les idées sont nobles et grandes, et le style est conforme aux idées. Cet ouvrage, présenté au concours, fut couronné par l'Académie-Française ; couronne très-honorable, quand le public, par ses suffrages, l'affermit lui-même sur la tête de l'auteur. D'autres ouvrages de M. Guillard, tels qu'*OEdipe à Colone*, *Elfrida*, *Oreste*, ont obtenu les mêmes palmes : parmi nos lyriques modernes, il est au premier rang par le nombre et le mérite de ses productions.

La musique d'*Arvire et Évélina* fut la dernière composition du célèbre et infortuné Sacchini, emporté dans la force de l'âge par une goutte cruelle, et plus encore par la douleur profonde et le dépit amer des injustices qu'il essuya. Sacchini fut persécuté en raison de sa supériorité et de son génie. Il était né avec la fierté et la sensibilité des grands artistes, c'est-à-dire avec deux causes de mort. Les chefs-d'œuvre sont des crimes qui ne se pardonnent point dans la carrière des arts ; il est vrai que les coupables sont rares, et qu'on n'a pas souvent de pareils crimes à punir. Sacchini est un des trois maîtres étrangers qui sont venus renouveler la face de notre scène lyrique : Piccini, plein de mélodie et de grâce, est faible et languissant quelquefois ; Gluck, plein de force et

de verve, est souvent âpre, dur et bruyant; Sacchini réunit à la mélodie, à la grâce de Piccini, le nerf et la verve de Gluck. Ce projet d'un ensemble théâtral, d'une tragédie en musique, que Gluck avait conçu, Sacchini l'a exécuté : *OEdipe à Colone*, le plus parfait de ses ouvrages, est aussi le plus parfait des opéras. Ce fut celui de ses enfans qui lui causa le plus de chagrin : il mourut, comme Racine, sans avoir vu le succès de son chef-d'œuvre; et peut-être emporta-t-il au tombeau la désolante idée que ce fruit de son génie serait étouffé, après sa mort, par les efforts de l'envie et de l'ignorance. (29 janvier 1811.)

GRÉTRY.

LA CARAVANE DU CAIRE.

Je pense de ce théâtre comme La Bruyère : quoique la musique et la danse n'y soient plus les mêmes qu'autrefois, j'y éprouve toujours le même ennui dont se plaignait l'auteur des *Caractères*, sans pouvoir en expliquer la cause. La littérature est presque étrangère à ce genre de spectacle, où le plus frivole et le moins spirituel des beaux-arts est celui qui domine : la musique même y est subordonnée à la danse; c'est un théâtre de luxe et de parade, ravissant pour les yeux, quelquefois affligeant pour les oreilles, fait pour donner aux étrangers une grande idée de notre goût et de notre magnificence. L'Opéra ressemble à ces maîtresses que les grands entretenaient autrefois, non par un sentiment de plaisir, mais par un raffinement de volupté. Le gouvernement n'épargne point les frais pour soutenir l'éclat et la pompe du théâtre des arts; il se rembourse de ses avances par l'or que répand à Paris la curiosité de l'Europe. Il y a peut-être dans ce compte des erreurs de calcul; mais lorsqu'un empire est établi sur un grand luxe, toutes les dépenses qui contribuent à augmenter sa splendeur sont sages et politiques : une foule d'ouvriers et d'artistes subsistent honnêtement de cette magnificence. Tout ce qui alimente la circulation, tout ce qui anime et vivifie le corps social, n'est jamais ruineux

pour le trésor public. Les petits états d'Italie se reposent de l'entretien des théâtres sur les talens des musiciens et l'industrie des entrepreneurs, parce qu'ils n'envisagent que la gloire de l'art : se charger de leurs dépenses, ce serait le moyen d'avoir une mauvaise musique et des acteurs médiocres. Mais le gouvernement français envisage la gloire de la nation : il veut qu'on trouve dans la capitale de la France une réunion unique de tous les arts, et un spectacle tel qu'aucun autre peuple ne serait capable d'en faire la dépense.

Grétry a souvent eu l'intention de s'élever au-dessus de son genre, et presque toujours il a confirmé la maxime :

Tel brille au second rang qui s'éclipse au premier.

La nature ne l'a point fait pour le sublime, et jamais il n'aurait dû jeter la flûte et le hautbois pour emboucher la trompette; mais *la Caravane* n'est pas une tragédie. Quoiqu'on ait essayé d'y jeter du pathétique, il n'est au fond qu'un opéra comique, et même beaucoup plus comique que la plupart de ceux que Grétry a composés. Pourquoi donc sa mélodie, son esprit et sa grâce ordinaire l'abandonnent-ils quand il fait de la musique pour l'Opéra? Ce nom d'Opéra présente sur-le-champ à son imagination l'idée d'une musique grave, lente, pompeuse et bruyante; il n'ose plus être léger, spirituel, aimable : il croit ces qualités déplacées dans le séjour de la majesté et de l'ennui. Pourquoi n'avoir pas fait de *la Caravane* un opéra comique tel que *Zémire et Azor?* On reconnaît cependant Grétry, même à travers la fausse grandeur dont il s'est embéguiné : l'ouverture est ingénieuse et brillante; plusieurs morceaux d'en-

semble ont des motifs agréables; quelques airs du marchand d'esclaves offrent des phrases très-piquantes; il y a une belle intention dans l'air de Florestan: *Ah! si pour la patrie*, etc. On remarque dans certains traits de chant quelque chose d'étranger et d'oriental qui annonce un compositeur habile à saisir l'esprit de son sujet; mais plus souvent encore on s'aperçoit que Grétry a voulu faire un grand opéra.

Le poëme est fort peu de chose; le dernier acte surtout est triste et ennuyeux; tout ce pathétique s'accorde mal avec le ton voluptueux et la galanterie orientale des premiers actes. Mais si l'on blâme l'auteur de s'être trop rapproché, au dénouement, de la gravité lugubre des opéras ordinaires, il faut le louer de nous avoir présenté dans le cours de l'ouvrage des tableaux rians et gracieux, et d'avoir bien lié les danses à l'action. Le grand pathétique est souvent déplacé à l'Opéra : on n'a pas toujours pour le faire passer de la musique telle que celle d'*OEdipe* et de *Didon* : les sujets voluptueux sont plus propres à mettre en œuvre toutes les richesses de la scène lyrique; ils frappent plus les sens, pour lesquels ce théâtre semble uniquement fait.

Quoique les sérails de l'Orient soient encore plus ennuyeux que l'Opéra de Paris, nous avons trouvé le moyen de les égayer. Nous faisons danser toutes les femmes, les eunuques, les icoglans, les muets; quelque jour nous ferons danser le sultan lui-même. Ces automates femelles, abrutis par l'esclavage, dont les traits inanimés ne respirent que la crainte d'un maître, se changent dans nos ballets en nymphes d'opéra, pleines d'expression, de désirs et de vie. Nous établissons des concerts et des danses perpétuelles dans ces couvens consacrés à l'amour, mais que le dieu

n'habite jamais, et qui semblent voués à la solitude et au silence. On croirait qu'un bazàr où l'on fait la traite des femmes ne doit présenter à l'esprit que l'outrage fait à la faiblesse et à la beauté : cependant ce commerce a quelque chose de riant sur la scène; les spectateurs français envient le sort du pacha, qui peut choisir à son gré parmi tant d'objets aimables : ils mesurent son bonheur sur l'étendue de leur imagination : s'ils étaient à sa place, ils éprouveraient combien la disette est préférable à l'abondance : la volupté, soi-disant orientale, est donc à l'Opéra, et non dans l'Orient; la volupté désavoue l'union du maître et de l'esclave.

Si nous en croyons quelques rêveurs politiques, la plus belle moitié du genre humain va bientôt rentrer dans ses droits; il se forme des croisades pour la liberté des femmes. Beautés captives, quels seraient vos transports, si un esclave juif apportait dans vos *harems* quelque mauvaise gazette d'Europe traduite en turc, si on vous apprenait que l'intérêt et l'ambition, sous le nom des arts et de la philosophie, se préparent à briser vos fers! Hélas! votre supplice commencerait avec l'espérance d'un meilleur sort! Voilà toute l'obligation que vous auriez à ces gobe-mouches, qui, tout aveugles qu'ils sont, prétendent illuminer l'univers! (6 fructidor an 10.)

ANACRÉON CHEZ POLYCRATE.

Nombre d'auteurs se sont consumés de veilles et de travaux, pour ne parvenir à la fin qu'à se rendre ridicules; Anacréon s'est acquis une gloire immortelle en chantant ses amours, en buvant sous la treille; il est allé à la postérité par de petits sentiers parse-

més de roses : combien d'autres, après avoir longtemps marché sur des épines et gravi des monts escarpés, n'ont rencontré pour terme de leur voyage que les bords du fleuve d'oubli ! Il n'y a qu'heur et malheur dans la littérature comme dans le monde. Les chansonnettes d'Anacréon sont devenues l'admiration des siècles : elles ont triomphé du temps, tandis que de savans ouvrages sont rongés des vers et ensevelis dans la poussière.

Nec si quid olim lusit Anacreon,
Delevit ætas.

Cependant ces chansonnettes ne sont pas du même prix. Quelques allégories ingénieuses, quelques fictions charmantes, paraissent dignes de l'enthousiasme des gens de goût : le reste ne vaut pas la plupart de nos anciennes chansons françaises, dont les auteurs, sans prétention, sont entièrement ignorés. Je fais peu de cas de toutes ces petites pièces dans lesquelles Anacréon se peint comme un vieillard qui couronne de roses ses cheveux blancs, et veut encore unir aux dons de Bacchus les faveurs de l'amour. C'est une image selon moi assez peu gracieuse que celle de la crapule d'un vieux libertin dont les jeunes filles se moquent : un front sillonné par les rides effarouche les jeux et les ris ; la milice de Vénus ne convient pas plus aux barbons que celle de Mars.

Turpe senex miles.

Pour comble de bonheur, cet Anacréon, qui semblait n'avoir d'autre mérite que les petites orgies galantes et bachiques, les petits vers délicats, tendres et passionnés, ce chantre de la folie et du plaisir, s'est fait, je ne sais comment, la réputation d'un sage, d'un philosophe, d'un politique; on l'a érigé en men-

tor des rois, et il a poussé sa fortune jusqu'à devenir un héros d'opéra. Ce théâtre est sans doute digne d'un chansonnier galant; mais ce n'est pas sous ces traits qu'Anacréon s'y montre : il joue chez Polycrate le personnage le plus imposant, le plus noble; l'homme qui, dans les odes qu'il nous a laissées, paraît esclave de ses passions, est à la cour de Samos un pédagogue établi pour morigéner les passions du tyran. Je conçois que Polycrate ait appelé près de lui un aimable libertin tel qu'Anacréon, pour être l'ordonnateur de ses fêtes, l'arbitre de ses voluptés; mais on peut douter qu'il en ait fait son conseiller. Il est beau cependant, il est intéressant de voir un poëte employer à servir l'innocence et l'humanité, le crédit que lui donne son talent; une lyre profane, accoutumée à célébrer le dieu joufflu de la treille et l'enfant malin de Cythère, s'ennoblit et devient presque divine, lorsque ses accens tempèrent les fureurs de la cruauté et de la vengeance. Ce n'est pas que la musique et la poésie soient toujours des spécifiques sûrs contre la barbarie et la férocité : Néron, le plus barbare et le plus féroce des hommes, était un musicien distingué, un fanatique des arts; et, long-temps avant lui, Denys de Syracuse, quoique métromane, n'en fut pas moins cruel. Mais, en général, c'est l'effet naturel d'une douce mélodie de calmer les transports de la colère, et des accens pathétiques disposent l'âme à la pitié; j'aurais voulu seulement que l'air chanté par Anacréon pour attendrir le tyran, fût plus tendre et plus touchant lui-même : il n'est qu'agréable, et cela ne suffit pas.

Au reste, l'opéra d'*Anacréon chez Polycrate* n'est pas indigne de Grétry, quoique souvent le compositeur y paraisse hors de son élément. Si l'auteur de tant de charmantes comédies lyriques n'eût pas cher-

ché, en travaillant pour le grand Opéra, la dignité, la majesté, la pompe, plus que le chant et l'effet musical; si, au lieu de songer au local, il n'eût consulté que son génie, ses grands opéras ne seraient pas si inférieurs à ses opéras comiques. (18 prairial an 13.)

SALIERI.

TARARE.

Beaumarchais n'était pas un écrivain, ni un homme de lettres; il n'avait ni goût, ni instruction, ni études; c'était, sur le Parnasse, un de ces aventuriers qui quelquefois y font subitement une plus grande fortune que les honnêtes gens. *Tarare*, donné dans de pareilles circonstances, et par un tel auteur, ne pouvait manquer de faire un bruit épouvantable. Le nom de Beaumarchais avait alors à peu près la même vertu que celle qu'on attribue, dans l'opéra, au nom de Tarare : dès qu'on l'entendait prononcer, tous les esprits s'agitaient; il y avait désordre, tumulte et bagarre. C'est cette allusion qu'on paraît avoir saisie dans des couplets satiriques, publiés quinze jours après la première représentation de cet opéra, sur l'air : *Vous m'entendez bien.*

Le créateur de *Figaro*,
Contre les clameurs de *haro*,
Tout frais de Saint-Lazare,
Eh bien!
Enfante aussi Tarare :
Vous m'entendez bien.

Survient un malheureux cornard,
Qui vous le traite de pendard;
Caron, dans la bagarre,
Eh bien!
Fait chanter son Tarare :
Vous m'entendez bien.

Je supprime le troisième couplet, où le nom d'un ci-devant magistrat, qui existe encore, se trouve accolé peu honorablement à ceux de Beaumarchais et de Daudet. Presque dans le même temps, on répandit contre l'auteur de *Tarare* une autre chanson plus courte et plus sanglante :

L'étrange auteur de *Tarare*,
Pour un bon mot, l'an dernier,
De l'ordre de Saint-Lazare
Fut fait simple chevalier.
Le procès qu'il se prépare
Pourrait bien, pour cette fois,
Lui mériter la grand'croix.

Dégagé du nom et de la réputation de Beaumarchais, *Tarare* n'est aujourd'hui qu'un amas monstrueux d'incidens absurdes et romanesques, orné d'une musique lourde, criarde et monotone, où l'on distingue à peine les airs du récitatif, et dont les accompagnemens, prodigieusement chargés, ne laissent pas entendre un mot des paroles ; mais c'est un service dont il faut savoir gré au musicien, car ce sont d'étranges paroles ; ce sont des vers qui font honte à ceux de Chapelain. C'est ainsi que Beaumarchais fait parler la Nature dans son prologue :

Mais pour moi qu'est une parcelle,
A travers ces foules d'humains,
Que je répands à pleines mains
Sur cette terre, pour y naître,
Briller un instant, disparaître?
Laissant à des hommes nouveaux,
Pressés comme eux dans la carrière,
De main en main les courts flambeaux
De leur existence éphémère.

Comment un poëte peut-il faire dire à la Nature des vers si peu naturels, des vers aussi durs que ceux-ci :

Humains non encore existans....

. . . .
Froids humains non encor vivans?

Il faut avoir bien la rage des jeux de mots pour en prêter à des ombres. Le génie du feu leur dit :

Qu'êtes-vous? que demandez-vous?

Elles répondent :

Nous ne demandons pas, nous sommes.

Calembour métaphysique alors très-respecté. Dans ce prologue, l'auteur insinue les grands principes des frères et amis sur l'égalité. Le chœur des ombres s'écrie :

O bienfaisante déité!
Ne souffrez pas que rien altère
Notre touchante égalité,
Qu'un homme commande à son frère!

La Nature, alarmée d'un pareil propos, dit au génie du feu :

C'est assez; éteignons en eux
Le germe d'une grande idée,
Faite pour des climats et des temps plus heureux.

Ce prologue est un chef-d'œuvre de galimatias physique et métaphysique. Quant à l'opéra, c'est une satire sanglante contre le trône et l'autel, contre les despotes et les prêtres. Atar, roi d'Ormuz, est un de ces tyrans imbéciles, féroces et brutaux; tels qu'on prétend qu'il en existe en Asie, mais tels qu'on n'en trouve en effet nulle part. Il déteste Tarare, guerrier fameux, auquel il doit la vie; il lui enlève sa femme, cherche tous les moyens de le faire périr; enfin, au moment où Tarare, surpris dans le sérail où il vient chercher sa femme, est condamné à périr dans les flammes, l'armée se révolte en sa faveur. Tarare,

qui dans toute la pièce s'est montré factieux, parle ici aux mutins en sujet fidèle, et leur déclare que *ce n'est pas à eux à juger leurs maîtres*, que *le respect des rois est le premier devoir*. Voilà le petit correctif que l'auteur a jugé à propos de mettre à ses audacieuses diatribes. Beaumarchais entendait, aussi bien que Laharpe, l'usage de la figure oratoire qu'on appelle *correction*.

Atar est un monstre dégoûtant, qui tue un esclave parce qu'il annonce la mort de sa maîtresse, qui dit lui-même qu'il est altéré de sang, qu'il a du plaisir à voir souffrir, et autres gentillesses de cette nature. Il a pour appui le chef des brames, dont la doctrine est tout-à-fait curieuse :

Brame et soudan doivent en frères
Soutenir leur autorité :
Tant qu'ils s'accordent bien ensemble ;
Que l'esclave, ainsi garotté,
Souffre, obéit, et croit et tremble,
Le pouvoir est en sûreté.
. . . .
Ah ! si ta couronne chancelle,
Mon trône à moi tombe avec elle.
. . . .
Pontifes, pontifes adroits,
Remuez le cœur de vos rois :
Quand les rois craignent,
Les brames règnent.

Les mœurs ne sont pas plus respectées que la religion et l'ordre social, dans cet incroyable amphigouri. Un chœur d'Européens fait ainsi le tableau de la licence de son pays :

Jamais dans nos climats heureux
La beauté ne tremble asservie ;
Chez nos maris, presqu'à leurs yeux,
Un galant en fait son amie,

La prend, la rend, rit avec eux,
Et porte ailleurs sa douce envie.

Une femme de la cour, déguisée en bergère, dit effrontément :

Quand l'époux devient indolent,
Contre un galant l'amour l'échange....
Et de ses volages désirs,
Par des plaisirs l'hymen se venge.
. . . .
Si le dur hymen est chez nous
Bien absolu, bien despotique,
L'amour, en secret, fait de tous
Une charmante république.

Quinault prêche l'amour, Beaumarchais l'adultère ; et cela, pendant qu'il était en procès avec Kornman, et défendait contre un mari jaloux la vertu de sa femme. Je préfère encore à cette morale corrompue les platitudes et les grossièretés du paysan, qui dit :

Nos tendres soins
Sont pour les foins....
Et notre amour
Pour la pâture.

Ce sont là de pures bêtises, qui ne peuvent nuire qu'à l'auteur. Il fut très-déconcerté quand un journaliste découvrit que c'était dans un conte arabe qu'il avait trouvé cet amas d'absurdités : il avait tort, il était plus glorieux d'être le plagiaire que l'inventeur de ces folies ; mais personne ne lui contesta la propriété de son style, qui est ridicule d'un bout à l'autre.

On ne conçoit pas l'aveuglement des dépositaires de l'autorité, à cette époque critique : en permettant la représentation de pareils ouvrages, ils donnaient le plus rare exemple d'indulgence et de faiblesse, et on ne cessait de les accuser de tyrannie et de des-

potisme. Ce qui est peut-être plus inexplicable encore que l'inertie et la lâcheté du gouvernement, c'est l'extravagance de Beaumarchais, qui n'était pas content d'un gouvernement si bien fait pour lui, et si propre à être dupe de toutes ses sottises. (10 frimaire an 10.)

MOZART.

LES MYSTÈRES D'ISIS.

Ces mystères, annoncés depuis si long-temps, sont enfin dévoilés et accomplis! Le sort de chaque pièce nouvelle est un mystère; mais il y avait, dans la destinée de cet opéra, quelque chose de bien plus mystérieux que dans tout autre ouvrage dramatique. Un chef-d'œuvre de musique, d'un genre tout-à-fait neuf, excitait depuis long-temps l'admiration de l'Allemagne; mais c'était encore un mystère pour la France. *La Flûte enchantée* de Mozart était citée comme un ouvrage enchanteur; mais il n'enchantait encore que les étrangers; et la nation française, très-susceptible d'enthousiasme, n'était point initiée à cet enchantement. Mozart lui-même était un musicien mystérieux : génie original, qui paraissait quelquefois bizarre, parce que ses idées n'étaient pas toujours bien saisies par les artistes routiniers; grand peintre de la nature, et par là même très-étrange dans un siècle où la musique n'est qu'un prestige de l'art; le seul que l'Allemagne, si féconde en grands musiciens, pût nommer après Haydn, il était peu connu en France, et par conséquent il y était vanté comme un prodige. On avait entendu, aux Bouffons et dans les concerts, quelques morceaux charmans de cet homme singulier, et ces morceaux étaient dans le genre dramatique : on avait essayé, de temps en temps, cer-

taines symphonies; mais la composition en était d'un caractère si nouveau, que les plus experts praticiens n'y pouvaient rien déchiffrer : ces virtuoses, qui exécutent tout à livre ouvert, en étaient encore réduits, après dix répétitions, à épeler Mozart. Qu'on juge de l'importance que devait avoir chez nous un compositeur dont les pensées étaient des mystères pour les plus fameux orchestres! Depuis quelque temps, il n'était plus question que de Mozart, et on ne voyait rien de lui; grand moyen de rendre sa réputation éternelle : sa mort prématurée, causée par les excès d'une jeunesse fougueuse, ajoutait encore à l'intérêt qu'inspirait son génie; ses chefs-d'œuvre devenaient plus précieux depuis que le moule en était brisé.

Le théâtre allemand est encore dans l'enfance; et particulièrement dans les ouvrages qui demandent de la grâce, de la légèreté et du goût, il est tout-à-fait barbare : ses tragédies sont souvent outrées et absurdes; mais ses opéras comiques sont grossiers et burlesques. Il était triste que Mozart eût prostitué une musique céleste à un poëme aussi trivial et aussi baroque que celui de *la Flûte enchantée*. Si Mozart ressemblait à la plupart des compositeurs actuels d'Italie, dont les morceaux brillans n'expriment rien, et ne présentent qu'un bel enchaînement de sons et d'accords qui charme l'oreille sans rien dire à l'esprit, on eût pu ajuster à un autre poëme la musique de *la Flûte enchantée;* mais Mozart n'a pas une note qui n'ait un sens; et, pour conserver sa musique, il fallait conserver les incidens, les situations et tout le fond des scènes du poëme allemand : c'est ce qu'un amateur a osé entreprendre, pour enrichir notre théâtre lyrique d'un chef-d'œuvre d'expression et de mélodie. Il n'a pas fait un ouvrage intéressant, cela était

impossible ; heureux d'avoir pu transporter dans notre langue, à l'aide d'un drame supportable, ce monument si célèbre et si propre à rappeler l'art à ses vrais principes ! Il faut lui savoir gré du sacrifice qu'il a fait de la gloire d'auteur au triomphe de la musique. C'est à lui que l'Opéra est redevable de *la Caravane* et de *Panurge*, pièces dont les agrémens et le spectacle enchanteur conviennent peut-être mieux à la nature de ce théâtre que de sombres et lugubres tragédies.

On a voulu jeter quelque ridicule sur *les Mystères d'Isis*, en publiant que ce n'était autre chose que la réception d'un franc-maçon. Ces espèces de confréries sont perdues de réputation en France, depuis la révolution ; on n'y regarde plus les anciennes loges de francs-maçons que comme des loges de fous. On assure qu'en Allemagne ces associations sont très-multipliées et très-florissantes ; tant pis pour l'Allemagne : ce sont autant de foyers d'extravagance et de la plus mauvaise espèce de fanatisme. Le fanatisme religieux peut trouver une digue dans la puissance temporelle ; le fanatisme politique renverse et détruit tout.

L'Égypte, que les anciens philosophes nous présentent comme l'école de la sagesse, a été la source des folies les plus déplorables et des plus absurdes superstitions. Les magiciens de Pharaon prouvent que ce pays fut toujours fécond en charlatans. Alexandrie nourrissait Rome de ses blés, et l'infectait en même temps d'un tas de jongleurs et d'aventuriers aussi ennemis des mœurs que du bon sens. Les mystères d'Isis offraient des rendez-vous de galanterie très-commodes pour les dames romaines. Cependant de graves auteurs n'en parlent qu'avec respect : Pau-

sanias raconte sérieusement qu'à Copte un émissaire du gouverneur, chargé de découvrir le secret des mystères, trouva effectivement le moyen de s'introduire dans le temple, et fut témoin de ce qui s'y passait, mais qu'il mourut subitement avant d'avoir pu faire confidence à qui que ce soit de ce qu'il avait vu ; et, à ce sujet, il cite doctement Homère, qui dit que les hommes ne peuvent voir les dieux impunément. Nous avons vu la bonne compagnie de Paris, au moment même où elle raffolait de philosophie, se laisser duper par les forfanteries grossières de l'intrigant Cagliostro. Ce fourbe tenait une loge égyptienne où il célébrait les mystères d'Isis, sous le nom du *grand Copte*, à la barbe des d'Alembert, des Condorcet et autres précepteurs du genre humain, qui avaient la douleur de voir leurs écolières, au sortir de l'Académie-Française, courir se faire initier au culte de la veuve d'Osiris; mais ni Isis ni Osiris n'ont pu dérober le grand Copte à l'inquisition d'Italie, qui avait alors des mystères beaucoup plus redoutables que ceux d'Isis.

Isménor, jeune prince égyptien, est appelé par les dieux à succéder au grand-pontife Zarastro; la main de Pamina, fille de Zoroastre et de Myrrhène, lui est aussi destinée; mais il doit mériter, par son courage, cette double faveur : il faut qu'il subisse les plus terribles épreuves. Zarastro, confident et ministre des volontés célestes, commence par faire enlever Myrrhène, veuve de Zoroastre, avec sa fille Pamina : c'est un dépôt qu'il garde pour le remettre entre les mains du vainqueur. Isménor, excité par l'amour et par la gloire, se soumet aux épreuves; tantôt plongé dans un lac, tantôt jeté au milieu des flammes, tantôt suspendu en l'air, son intrépidité

ne se dément point, et il en reçoit le prix en épousant Pamina. Pour égayer cette scène assez triste, et en même temps pour former un contraste avec Isménor, on s'est servi d'un pâtre égyptien nommé Bocchoris, aussi poltron que le prince est brave : il est amoureux de Mona, jeune suivante de Pamina; mais son amour ne lui donne pas plus de courage. Pour le rassurer, Myrrhène lui fait présent d'un instrument magique; dans le poëme allemand, c'est une flûte : de là vient le nom de *la Flûte enchantée*. Les fanfaronnades, les frayeurs, les naïvetés de Bocchoris font beaucoup rire : on pourrait blâmer avec quelque fondement ce mélange de sérieux et de comique. Cependant *les Mystères d'Isis* ne sont pas une tragédie; et il me semble que dans un sujet qui ne comporte pas un grand intérêt, c'est un avantage de pouvoir s'égayer quelques instans; dans les anciens opéras, il y avait un bouffon d'office : Quinault même, dans ses premières productions, conserva cet usage vicieux; mais en tout genre, ce qu'il y a de pire, c'est d'ennuyer.

La musique, la danse, la peinture, la perspective, semblent avoir conspiré pour le succès de l'opéra; mais, dans cette conjuration, la poésie n'a qu'un rôle subalterne : ce qui peut arriver de plus heureux, c'est que le public ne pense point à elle, et ne tienne aucun compte des paroles; il ne faut ce jour-là porter au théâtre que des sens, et laisser son esprit à la porte. Je crois cependant qu'on eût pu éviter des longueurs, de l'embarras dans la coupe des scènes, rendre les dangers d'Isménor plus intéressans, et son amour plus théâtral; le poëme me paraît beaucoup trop long; il y a trop de cérémonies religieuses, trop d'entrées de prêtres et de prêtresses, trop de proces-

sions inutiles ; il eût mieux valu retrancher quelques morceaux de musique et resserrer l'action : l'effet général ne pouvait qu'y gagner; les auteurs ne songent point assez combien l'attention, même pour les plus belles choses, se fatigue promptement.

L'ouverture offre un coup d'œil magnifique : on voit sous les portiques du temple d'Isis les prêtres et prêtresses rangés autour du théâtre, et le pontife au milieu ; on n'a rien négligé pour l'élégance, l'exactitude et la richesse des costumes. La décoration du second acte, qui représente une vaste avenue de sphinx qui conduit au temple et surtout celle du dénouement, qui transporte le spectateur d'un affreux souterrain dans un palais éclatant de lumières, ont enlevé tous les suffrages. On admire aussi beaucoup le tableau magique de l'Élysée : c'est une image voluptueuse du paradis de Mahomet ; une foule de jeunes houris y sont mollement couchées sur des gazons, dans un jardin délicieux : mais on ne voit cela qu'un instant, de même que le tableau du Tartare ; pour ce dernier, on ne désire pas le voir plus long-temps : on montre aux candidats ces deux objets pour les préparer aux épreuves par l'espérance et par la crainte ; mais ce plaisir des décorations est acheté un peu trop cher par l'obscurité qui enveloppe le théâtre et la salle pendant une grande partie de la pièce : quelque agréables que soient les décorations de la scène, celle des loges est encore plus intéressante, et la lueur pâle et livide qui couvre les femmes ne leur est point favorable.

Les ballets sont d'un goût exquis et d'un dessin très-ingénieux ; celui qui termine le quatrième acte étonne surtout par la multitude des talens qu'il rassemble avec profusion : toutes les déesses de l'O-

péra, les Gardel, les Clotilde, les Chameroi, les Chevigni, les Saulnier, les Coulon; d'autres nymphes non moins gracieuses, quoiqu'elles ne fassent pas tant de prodiges, Félicité, Millières, Louise, Duport, toutes à l'envi déploient leurs grâces et leur souplesse; de leur côté, Vestris, Beaulieu, Saint-Amand, tous les dieux de la danse disputent de vigueur et de légèreté; qui pourrait calculer le nombre des pirouettes? On sait que les pirouettes sont aujourd'hui le sublime de la danse, et que celui qui fait un tour de plus recule les bornes de l'art. Le bouffon est aussi mêlé au sérieux dans les ballets; il y a un pas d'Égyptiens tout-à-fait grotesque, et le jeune Duport s'y est distingué par l'originalité de sa figure et de ses mouvemens.

Mais ce qu'il y a de vraiment neuf, de vraiment enchanteur dans cet opéra, c'est la musique. Il semble que Mozart ait été appelé pour réformer ce bel art, défiguré en Italie, étouffé par de faux brillans. C'est un Allemand qui nous ramène à la nature, au bon goût, à la vérité. Quelle pureté de mélodie! quelle simplicité! quel caractère religieux, sombre et mélancolique, dans les marches et les cérémonies des prêtres! quel pathétique dans les scènes d'Isménor, de Myrrhène et de Pamina! que de finesse, de gaîté, de grâces dans celles de Bocchoris et de Mona; partout l'expression musicale est parfaitement analogue au sujet : c'est là que l'harmonie ne sert qu'à orner le chant, et que les accompagnemens eux-mêmes sont des chants très-heureux.

L'ouverture est de l'effet le plus piquant : le final du premier acte a excité une admiration générale; les duo, les trio sont pleins d'invention et de motifs ingénieux : mais ils ont tant de naturel, de facilité, de

délicatesse, qu'on n'en a pas toujours senti le mérite. Il en est de même des airs : ils n'ont pas été applaudis autant qu'ils devaient l'être; mais aussi l'exécution a souvent été faible. Les débris de la voix de Lainez ne peuvent rendre le charme des plus beaux morceaux dont son rôle est rempli ; Chéron n'a plus ce timbre, ce mordant qui remplissait délicieusement l'oreille ; mademoiselle Maillard a été entendue avec plus de plaisir : elle n'a rien perdu de la force et de l'éclat de son organe ; on l'a surtout applaudie dans l'air tiré de *la Clémence de Titus* (*Quel charme à mes esprits rappelle*), où elle fait admirer la beauté de sa voix dans le bas et dans le médium. Lays n'a que des airs gracieux à chanter, et la manière dont il les a rendus les embellit encore. Le moment du triomphe de la musique est celui où Bocchoris, prêt à être enchaîné par des esclaves noirs, fait usage de son instrument magique. Aux premiers accens de sa voix, qui se marie aux sons de la harpe et de l'harmonica, ces monstres hideux s'attendrissent par degrés ; enfin, ne pouvant résister au charme de la mélodie, ils dansent autour de Bocchoris, et finissent par se jeter à ses pieds dans une attitude d'admiration et d'extase. Cette situation, créée par la musique, a produit un effet prodigieux, et l'on a demandé à grands cris la répétition de ce morceau.

Mademoiselle Armand s'est fort bien acquittée du petit rôle de Mona. Sa voix pure, fraîche et brillante, a répandu un nouveau charme sur l'air délicieux : *Dieu d'amour! sous ton empire,* et sur les duo qu'elle chante avec son amant. On a reconnu, dans un rondeau de Bocchoris, l'air si connu : *Enfant chéri des dames*, mais chanté sur une mesure beaucoup plus lente. Mozart avait sans doute composé cet air depuis

long-temps, et un musicien français s'en était emparé en le déguisant un peu; c'est un larcin très-excusable. Puissent nos compositeurs en faire souvent de pareils! il y a tout à gagner pour le public.

Le style pur, naturel et simple de cette musique, est d'un mauvais exemple; c'est une espèce de scandale pour les gens de l'art. La terreur s'est répandue dans le camp des compositeurs, des auteurs, des symphonistes : ils craignent que le succès de ce nouveau genre ne dégoûte les habitués de l'Opéra du fracas et des hurlemens dont on est en possession de les assommer; ils demanderont désormais de la mélodie, et non pas du bruit : quel désordre, quelle révolution dans l'empire musical! Ils voudront que la musique les touche, les amuse, sans les étourdir : quelle injustè prétention! C'est comme si les malades voulaient être guéris par les médecins. (4 fructidor an 9.)

DON JUAN.

L'ouverture de cet opéra est une belle symphonie; on se plaint qu'elle ne signifie rien : c'est un malheur assez ordinaire aux symphonies. On exige dans une ouverture quelque rapport avec le sujet du poëme; souvent l'imagination lui prête des intentions qu'elle n'a pas, et les auditeurs ressemblent aux commentateurs des anciens : ils font dire au musicien ce qu'il n'a pas voulu dire.

La mode des ouvertures doit son origine aux progrès de la musique instrumentale. L'ouverture n'est pas plus nécessaire à un opéra, que ne l'est à une tragédie le morceau de musique que l'orchestre exécute avant qu'on lève la toile; et même l'ouverture d'un opéra est beaucoup moins convenable : car on

peut préparer les spectateurs à la représentation d'une tragédie ou d'une comédie, par un morceau de musique; mais pourquoi coudre une symphonie à un opéra, où il n'y a que trop de musique? Croit-on que trois heures ne suffisent pas pour entendre l'orchestre? Et pourquoi faire essuyer aux auditeurs, dans le moment où l'attention est la plus fraîche, un surcroît de musique absolument inutile? La seule ouverture d'un opéra devrait être la ritournelle du premier morceau de la pièce, et les anciens opéras comiques n'en avaient pas d'autre.

Le premier air que chante Leporello : *Nuit et jour, peine et travaux,* etc., est imposant et d'une belle facture; peut-être même a-t-il trop de dignité pour le personnage d'un valet : il est pris dans les tons les plus bas de la voix. La fin rappelle un autre air de nos anciens opéras comiques : *Maudit amour, raison sévère,* etc. Ces mots qui le terminent : *Et tâchez de vous accorder,* offrent presque les mêmes motifs de chant que ceux-ci : *Je suis las d'être valet,* qui finissent l'air chanté par Leporello. L'air *Maudit amour,* etc., est assez connu; il se trouve dans l'opéra du *Peintre amoureux de son modèle,* ouvrage dont la musique aurait fait honneur à Mozart, du moins pour ce qui concerne la mélodie; car Duni, qui en est l'auteur, composait dans les anciens principes de la grande école italienne; il donnait plus au chant qu'à l'harmonie. *Le Peintre amoureux* est aujourd'hui enterré à l'Opéra-Comique, comme une composition antique et trop simple, que les acteurs modernes ne savent plus ni jouer ni chanter : ce n'en est pas moins, dans son genre, un chef-d'œuvre de goût et de grâce, auquel il ne manque, comme à bien d'autres, que d'être à la mode.

Un autre air de Leporello : *Belle dame, consultez,* etc., se distingue par l'expression et le style : on l'a fort abrégé à la représentation. On y reconnaît aussi le tour et la manière d'un air du *Roi Théodore;* c'est celui où l'un des officiers du roi étale aux yeux de Taddeo, l'aubergiste, les titres de la royauté de son maître, de même que Leporello présente à Elvire la liste des maîtresses de don Juan.

Les deux airs de Leporello exigent un organe plein, ferme et sonore : Huby n'y met pas assez de jeu et de pantomime; la chaleur de l'action pourrait suppléer à ce qui manque à l'acteur du côté de la voix : l'accompagnement, quelque modéré qu'il soit, couvre nécessairement le chanteur, dont les sons n'ont pas assez d'éclat et de mordant.

Rolland est celui de tous les acteurs qu'on entend le mieux; il n'a que des airs simples et d'un chant facile. Le premier : *O nuit, sois favorable!* n'est pas de Mozart : il a été ajouté par M. Kalkbrenner, chargé d'arranger sa musique, et cet air peut figurer à côté de ceux de Mozart. La romance : *Guitare confidente,* est agréable et d'un bon goût, sans avoir rien de neuf : Rolland la chante avec beaucoup d'art et de grâce, sans cependant être fort applaudi, parce que l'art et la grâce, quoique très-rares, ont quelque chose de naturel, qui paraît commun, et n'étonne pas le vulgaire.

Il n'en est pas de même de l'air brillant et vif : *Que la journée soit couronnée,* etc. On en est ébloui, transporté; la facture en est piquante : il y a, dans la rapidité du mouvement, quelque chose qui ébranle et entraîne la multitude; on l'a redemandé avec enthousiasme. Ce n'est cependant pas l'air qui a le plus de mérite réel, et où le talent du

compositeur se montre davantage ; mais il a un tour singulier et original, une sorte de gaîté pétulante et brusque, qui surprend et en quelque sorte électrise les auditeurs.

Le rôle de madame Armand est tout entier, comme il devait être, dans le genre fort et pathétique ; mais les airs sont presque tous dans les tons les plus aigus. L'actrice, pour ne pas crier, est obligée d'atténuer les sons ; l'accent de la douleur, *les larmes* qu'elle veut *mettre dans sa voix* (pour me servir d'une expression à la mode), altèrent, et, pour ainsi dire, amaigrissent l'organe ; il lutte alors avec désavantage contre l'orchestre ; ce qui détruit une grande partie de l'effet. Les compositeurs devraient savoir que le pathétique ne demande pas des notes trop élevées ; ils pourraient s'appliquer ce précepte que Boileau donne aux poëtes :

Il faut dans la douleur que vous vous abaissiez.

Rien n'est moins touchant que la *criaillerie*. Quoiqu'il y ait dans ce rôle de madame Armand de très-beaux airs, à ne considérer que la facture matérielle et musicale, Mozart (soit dit sans sacrilége) me paraît avoir manqué de goût et de jugement, lorsqu'il a sacrifié l'expression dramatique à des éclats de voix très-insignifians. Il avait à peindre à la fois la douleur, la tendresse et l'indignation, et tous ces sentimens s'expriment bien mieux par les tons graves ou moyens de la voix. Lorsque la cantatrice est à son aise et n'a point d'efforts à faire, elle peut donner à son organe la douceur et tout le charme dont il est susceptible ; alors on ne perd pas une seule de ses paroles, toutes ses plaintes arrivent au cœur. Comment peut-on être touché de la douleur d'une actrice

quand on n'entend pas ce qu'elle dit? Jamais les musiciens dramatiques ne produiront d'effet, quand ils ne disposeront pas leur chant et leurs accompagnemens de manière qu'on puisse entendre toutes les paroles aussi aisément que si le chanteur ou la cantatrice parlaient. Il faut qu'ils se persuadent qu'un morceau difficile à chanter, et qui exige des moyens extraordinaires, n'est pas pour cela un beau morceau.

On peut composer des chefs-d'œuvre de mélodie et d'expression dans des intervalles modérés, et sans franchir plusieurs octaves : les airs véritablement beaux sont ceux qu'une voix ordinaire, avec du goût et de la méthode, peut chanter avec succès. C'est le jeu et l'intelligence de madame Armand, ce sont plusieurs éclats de sa voix brillante qu'on a vivement applaudis ; mais ce ne sont pas les airs qu'elle a chantés, quel que soit d'ailleurs leur mérite; car on n'en a presque rien entendu.

Au contraire, tout ce que chante la petite paysanne a été bien saisi, et a fait le plus grand plaisir. Madame Ferrières a mis dans son jeu, comme dans son chant, une simplicité, une aisance, une grâce qui ont enlevé tous les suffrages.

Parmi les morceaux d'ensemble, il faut distinguer le duo d'Octavie et d'Alphonse, morceau très-énergique et très-vanté : cependant il ne produit pas une sensation proportionnée aux éloges qu'on en fait; il n'est pas assez préparé; il ne porte que sur un incident épisodique, auquel le spectateur fait peu d'attention. Ce qui nuit surtout au succès, c'est que le chant, n'en est pas assez simple, ni l'exécution assez facile.

Le quatuor du second acte est aussi une superbe

composition sous le rapport de l'harmonie, mais non pas sous le rapport théâtral : la situation ne fournissait au compositeur aucun trait dramatique. Don Juan veut faire accroire que sa femme est folle, pour qu'on n'ajoute pas de foi à ses plaintes : ce n'est pas là un sujet bien heureux pour la musique. Le sextuor du troisième acte a les mêmes beautés et le même défaut : on n'entre pas assez dans le motif de la scène. Il résulte toujours de tant d'acteurs qui chantent sans qu'on entende ce qu'ils disent, une confusion sinon musicale, du moins théâtrale. De pareils morceaux, très-admirés des musiciens, n'ont pas autant de prix pour le commun des auditeurs; c'est absolument le goût, la manière et la facture des opéras bouffons italiens. L'inconvénient fatal de ces grands ensembles, c'est qu'ils se ressemblent presque tous et ne signifient pas plus les uns que les autres.

On a trop prodigué, depuis trente ans, ces morceaux d'harmonie dans les opéras comiques, aux dépens du sens commun et de l'expression théâtrale; c'est ce qui étouffe tout intérêt, toute marche dramatique : c'est cette coupe, adoptée par les bouffons, qui rend impossible toute alliance de la musique avec une bonne pièce. Les comédies lyriques de Grétry sont des modèles en ce genre, parce que les morceaux d'ensemble y sont placés à propos, ménagés avec un art infini; au lieu de produire de la confusion, ils forment des scènes agréables et intéressantes. On peut citer, entre autres, celui du premier acte des *Événemens imprévus : Il faut parler*, etc., où sept acteurs dialoguent en musique comme s'ils parlaient, où l'action marche sans bruit, sans embarras, où l'intérêt croît au lieu de s'affaiblir, et, ce qui est une espèce de prodige, dont on ne perd pas un seul mot.

La plupart des duo de Mozart sont charmans, parce qu'ils sont en situation et forment dialogue. On pourrait établir comme règle générale, que tout morceau d'ensemble, s'il n'est pas en dialogue, s'il arrête la marche de l'action, s'il ne forme pas une situation et une scène, est vicieux sur un théâtre lyrique, à quelques exceptions près. Par exemple, l'espèce de chœur qui termine le second acte présente un grand tableau, et c'est un des plus magnifiques endroits de tout l'ouvrage. Là, le dialogue n'est point nécessaire; il s'agit de peindre la situation terrible d'une foule de personnes surprises, au milieu d'une fête, par une tempête épouvantable, par un affreux bouleversement de toute la nature : les cris différens des hommes et des femmes, la consternation générale, et, au milieu de ce désastre, la constance diabolique de don Juan, offraient au musicien une riche matière; et c'est là surtout que Mozart s'est montré digne de sa réputation. On admire aussi des traits d'harmonie bien vigoureux dans la dernière scène, lorsque la statue parle à don Juan, et finit par l'entraîner dans l'abîme. Jusqu'ici on avait fait chanter des mourans; mais faire chanter un mort, cela n'était pas aisé. (2 vendémiaire an 14.)

M. LESUEUR.

LES BARDES.

La plupart des opéras sont puisés dans les fables grecques; celui-ci est tiré de la mythologie barbare des Écossais et des Scandinaves. Un monsieur Macpherson a voulu nous persuader qu'il avait retrouvé dans les montagnes d'Écosse les poëmes de quelques anciens bardes, et surtout d'Ossian : il en a publié une traduction en anglais, bien sûr qu'on n'irait pas la confronter avec l'original. M. Letourneur traduisit en français la prétendue traduction de Macpherson; et l'on voulut bien croire en France, sans examen, que ce poëme, ou plutôt cette série de romances ampoulées, ce galimatias septentrional, était l'ouvrage du barde Ossian. On y admira quelques élans d'un enthousiasme guerrier, une certaine imagination fière et sauvage, plusieurs traits de sentiment; mais l'ennui fut plus fort que l'admiration.

Il est vrai que depuis ce temps-là Ossian s'est beaucoup relevé dans l'opinion publique : il a même fait de grandes passions, et peut compter madame de Staël au nombre de ses conquêtes; et, sans doute, il n'en a jamais chanté de plus brillante et de plus glorieuse. L'illustre baronne s'est éprise d'Ossian, au point de l'égaler, pour ne pas dire de le préférer à Homère : ce qui lui plaît surtout dans le fils de Fingal, c'est sa mélancolie profonde, la sombre et lu-

gubre tristesse de ses rêveries : cette qualité est celle de tous les sauvages ; il n'y a rien de si triste que ces habitans solitaires des forêts et des montagnes, qui vivent environnés de l'horreur, dans des alarmes continuelles : les sauvages ne sont gais que lorsqu'ils ont bu des liqueurs fortes.

Madame de Staël a sans doute fait beaucoup trop d'honneur à cette mélancolie naturelle aux barbares, et qui rend témoignage du malheur de leur condition. Il n'y a réellement aucun mérite dans cette habitude sépulcrale, dans ces images funèbres, dans toute cette poésie de cimetières et de cavernes. L'héritière de M. Necker s'est trompée quand elle en a fait un des caractères particuliers de la littérature moderne. Ce que la mélancolie a d'aimable, de touchant et de vraiment poétique, se trouve dans Virgile et dans Tibulle ; ce qui est au-delà n'est que folie, chimère et fatras romanesque.

Il me semble que les riantes fictions d'Homère conviennent mieux à l'Opéra que les vapeurs noires d'Ossian : j'aime mieux l'Olympe grec, peuplé de jeunes dieux et de jolies déesses, que ce paradis de brouillards, ces ombres dans des nuages. Ce n'est pas qu'Homère ne soit aussi un peu sauvage ; mais il chantait sous un beau ciel, dans un pays délicieux : ses chants sont aussi différens de ceux du barde écossais, que le climat de l'Asie-Mineure est différent de celui de l'ancienne Calédonie.

Les bardes étaient les poëtes des barbares du Nord : on ne leur trouve aucun rapport avec nos poëtes modernes ; car les bardes ne se bornaient pas à chanter les héros, ils étaient des héros eux-mêmes ; ils marchaient à la tête des guerriers dont ils enflammaient le courage par leurs chansons militaires ; le

peuple les honorait comme des ministres de la religion, revêtus d'un caractère sacré; ils prêchaient l'immortalité de l'âme, le paradis, l'enfer et tous les mystères de la théologie du temps. Nous avons assurément de meilleurs poëtes que les bardes; mais ils ne sont pas à beaucoup près si braves, si religieux et si révérés. Il n'y a point d'exemple qu'on ait jamais sifflé un barde, et si l'on eût sifflé *les Bardes* à l'Opéra, c'eût été le premier affront dont ces poëtes du Nord *auraient vu rougir leur front*. Est-ce donc des barbares qu'il nous faut apprendre à respecter la poésie et les poëtes?

Duntalmo, prince scandinave, s'est rendu maître d'une tribu de la Calédonie, dont Ossian était le chef; et cette conquête ne donne pas une idée favorable du courage d'Ossian et des bardes. Le conquérant n'a pas la même religion que le peuple vaincu, ce qui ne contribue pas à le rendre agréable : il devient encore plus odieux, parce qu'il veut faire épouser à son fils Mornal Rosmala, fille du barde Rosmor, laquelle était destinée à Ossian. Tous les bardes qui sont restés dans la tribu soumise aux Scandinaves, s'opposent à ce mariage; et Ossian, à la tête d'une troupe d'autres bardes qui l'ont suivi dans son exil, vient redemander sa maîtresse les armes à la main. Il serait naturel que Duntalmo allât le combattre, et que le sort de la guerre nommât l'époux de Rosmala : un peuple guerrier ne doit pas avoir d'autre loi. Cependant les bardes persuadent au conquérant que l'usage constant de la Calédonie est de commencer par donner une fête aux ennemis qui arrivent. Duntalmo, qui est bon prince, ou plutôt qui veut se ménager une trahison, se soumet à cet usage prétendu : Ossian et ses bardes sont parfaite-

ment bien reçus par le vainqueur, dans cette tribu dont il les a autrefois chassés; Ossian a même un entretien avec sa maîtresse; il brave son rival, et lui propose le combat. Ce combat est accepté, et cependant il n'a pas lieu. Duntalmo dit gravement :

> Que le calme en ces lieux précède les tempêtes;
> *Nous combattrons demain, ce jour est pour les fêtes.*

Depuis qu'on fait des opéras en dépit de la raison, on n'a jamais rien vu de moins raisonnable; cela est contraire à toutes les règles du point d'honneur des barbares, à la marche des passions, aux lois du sens commun; jamais conquérant n'a régalé, par des jeux et des fêtes, l'ennemi vaincu qui vient le braver dans sa nouvelle conquête, et lui ravir le prix de la victoire : les prestiges de la magie n'ont rien de plus incroyable. Quoi qu'il en soit, le très-prudent Duntalmo préfère à la force ouverte une ruse infâme; il viole honteusement sa foi, et s'assure d'Ossian par une horrible perfidie : c'est une victime qu'il veut immoler à son dieu Odin; mais un barde nommé Hydala, ami d'Ossian, vient le délivrer à la tête d'une troupe de guerriers. On ne sait trop comment s'opère ce grand exploit : il y a beaucoup de confusion, de tintamarre, de combats; tout cela se termine par le mariage d'Ossian et de Rosmala.

On connaît peu de canevas aussi bizarres, aussi peu intéressans, même à l'Opéra; mais les défauts du poëme sont des titres de gloire pour le compositeur célèbre qui a su les faire disparaître par les enchantemens de son art. La musique de M. Lesueur a seule l'honneur du succès; la facture en est savante, le style grand et large : les chœurs et les morceaux d'ensemble ont excité l'admiration des

connaisseurs; toutes les richesses de l'harmonie ont été déployées avec profusion. Le commun des auditeurs eût désiré plus de chant et de mélodie : les airs sont la partie la plus faible de cette composition; le genre par lui-même en est austère. Le musicien a voulu peindre une nature extraordinaire, des mœurs sauvages, et donner à son ouvrage ce caractère mâle, ce ton religieux et ce fanatisme guerrier qui respirent dans les poésies d'Ossian.

Peut-être cette conception sublime se trouvera-t-elle trop au-dessus des auditeurs vulgaires, incapables de sentir et d'apprécier une expression d'un goût vraiment antique. Il n'y a point d'art plus subordonné que la musique aux caprices de la mode, plus dépendant de l'esprit et des mœurs de ceux qui l'écoutent. Des Sybarites n'auraient point goûté la musique des Lacédémoniens : corrompus par les raffinemens et les grâces affectées du chant moderne, blasés par la prodigieuse quantité de musique que nous entendons continuellement, peut-être n'avons-nous pas l'âme et l'oreille assez neuves pour que nous puissions être sensibles à ces effets vigoureux d'un style noble et sévère. Si Alexandre avait assisté tous les soirs à l'Opéra, les accens militaires de Timothée ne l'auraient pas fait courir aux armes. L'habitude tue le sentiment : nous ressemblons à ce monarque fatigué de plaisirs, qui avait proposé un prix pour l'inventeur d'une volupté nouvelle. Nous voulons que le musicien imagine sans cesse, pour piquer notre goût émoussé, quelque ornement nouveau, quelque agrément extraordinaire : une mélodie grave, majestueuse et céleste; une harmonie mâle et savante, parfaitement adaptée au sujet, pourraient ne présenter aux habitués de notre scène lyrique qu'une perfection

triste. Combien les goûts et les jugemens des hommes ne sont-ils pas bizarres! Lorsque M. Lesueur faisait de la musique religieuse, on lui reprochait des chants profanes; peut-être, lorsqu'il fait de la musique profane, lui reprochera-t-on des chants trop religieux. Un agréable dira légèrement comme un bon mot: « Lesueur était à l'église un musicien de théâtre; il « est au théâtre un musicien d'église. »

Aucun opéra n'offre un aspect plus imposant; les décorations sont superbes et en grand nombre; on distingue celle qui représente Ossian rêvant dans une caverne, enveloppé des nuages, où viennent se peindre ses songes. Les costumes, les ballets ne laissent rien à désirer. On n'a négligé aucun des accessoires qui pouvaient donner de l'éclat à la représentation: on n'a rien épargné pour que cette belle composition musicale parût avec toute la pompe dont elle est digne. Le peuple est toujours très-sensible à la magnificence du spectacle, et cette magnificence est le mérite distinctif de l'opéra. (23 messidor an 12.)

LA MORT D'ADAM.

Je ne connais point la tragédie allemande de Klopstock, intitulée *la Mort d'Adam*. Je ne doute pas que M. Guillard ne l'ait mise à contribution; il ne craignait pas que Klopstock revînt pour lui faire un procès. En littérature, les étrangers et les morts sont d'honnêtes gens qui se laissent piller; mais les vivans et les nationaux ne sont pas d'aussi bonne composition. La tragédie allemande est, dit-on, en cinq actes; les actes sont donc bien vides; car l'opéra, qui n'est qu'en trois actes, est un peu pauvre d'action; mais il est riche en tableaux pour les yeux, en sen-

timent pour le cœur, en pensées pour l'esprit. La scène où l'ange vient apporter à Adam l'arrêt de la mort, celle où Caïn maudit son père, les remords de ce meurtrier d'Abel, la mort du premier des hommes en présence de sa nombreuse famille, à laquelle il donne sa bénédiction, ont le caractère touchant, auguste, religieux, répandu sur la peinture de cet âge d'or du monde : tout cela offre des beautés vraiment dramatiques, et un genre d'intérêt plus noble que celui qui résulte des passions ordinaires du théâtre. Si la désobéissance d'Adam a pu produire un long poëme épique, comment sa mort ne fournirait-elle pas de quoi alimenter une tragédie en trois actes?

Beaucoup de spectateurs sans doute préfèrent, à l'Opéra, les situations, les incidens romanesques, les passions et les sentimens profanes; mais tous se réunissent pour admirer l'apothéose d'Adam, le spectacle le plus délicieux et le plus enchanteur qui jamais ait embelli notre scène lyrique : seul, il attirera long-temps la foule des curieux et des amateurs. L'Opéra est fait pour les sens : le machiniste, le décorateur, le musicien, contribuent à l'enchantement beaucoup plus que le poëte, qui ne parle qu'à l'esprit.

L'ouvrage de M. Guillard est digne de l'*OEdipe à Colone*, de l'*Iphigénie en Tauride*, quoique le sujet n'en soit pas tout-à-fait si théâtral. La musique ne peut qu'ajouter à la réputation de l'auteur des *Bardes*. Fidèle à son genre, M. Lesueur ne quitte point le grand et l'austère; il ne sacrifie point à de petites grâces frivoles les beautés essentielles d'un art dont il sent toute la dignité : sa couleur est celle de son sujet; son style est simple, noble et large; son harmonie est mâle et sévère; ses chants sont augustes

et sacrés. Les envieux diront encore : C'est de la musique d'église : comme si la musique devait être autre à l'église qu'au théâtre, quand il s'agit d'exprimer une terreur religieuse mêlée d'attendrissement, et d'imprimer à la mélodie un caractère céleste ! La bonne musique d'église est la musique des anges ; et voulons-nous exclure de l'Opéra la musique des anges, quand nous mettons sur la scène les anges et le paradis ? Les malveillans diront : Ce genre est monotone et ennuyeux. Oui, le sublime est monotone et ennuyeux pour ceux qui ne trouvent d'amusement et de variété que dans des sons mous et efféminés, dans les colifichets d'une mélodie vague et sans expression, dans les prestiges d'une voix légère et brillante. M. Lesueur a peut-être fait trop d'honneur à ses auditeurs, quand il a jugé capables de s'élever jusqu'à la hauteur de la musique sacrée, des hommes et des femmes nourris, dans les salons et dans les concerts, de roulades, de traits, de passages, de modulations voluptueuses, d'ariettes de bravoure, et de toute la *thaumaturgie* du gosier. Mais le beau est toujours beau ; et quoique les écoliers, adorateurs d'antithèses, de jeux d'esprit et de petits mots, bâillent à *Cinna* et au *Misanthrope, Cinna* et *le Misanthrope,* en dépit de tout l'esprit moderne, n'en sont pas moins des chefs-d'œuvre de notre théâtre. M. Lesueur n'a point dû, pour plaire à des gens blasés, énerver sa lyre, et rabaisser par des agrémens mesquins le grand pathétique de son sujet ; il n'a point dû faire de *la Mort d'Adam* un joli opéra, mais une œuvre sublime.

Depuis long-temps, nos âmes, endurcies et desséchées par l'habitude des bagatelles lyriques et théâtrales, semblent avoir perdu le sentiment et le goût sublime. Le magnifique oratorio d'Haydn, exécuté

à l'Opéra il y a environ dix ans, produisit plus d'étonnement que de plaisir : on ne peut plus supporter aujourd'hui le *Stabat* de Pergolèse. Les grands morceaux, dans les arts, fatiguent notre intelligence et accablent notre frivolité : il n'en est pas moins vrai que le beau est toujours beau, qu'il est indépendant du caprice et de la mode. *La Mort d'Adam* n'amusera pas autant qu'un opéra comique; mais elle fera bien plus d'honneur au théâtre, à l'art, au compositeur; et si le sublime de sa musique n'était pas à la portée de tous ses auditeurs, la miraculeuse apothéose suffirait pour électriser la multitude; elle est à la portée de tous les spectateurs : il faut de l'âme pour sentir les grandes beautés d'une composition musicale; il ne faut que des yeux pour apprécier cette merveilleuse optique.

Il y a très-peu de danses dans cet opéra; et pour cette fois les acteurs des ballets ne pourront pas s'attribuer tout le succès et s'approprier toute la gloire aux dépens des acteurs du chant : l'ouvrage est bien monté, et joué avec beaucoup d'ensemble. Dérivis, chargé du rôle d'Adam, a une taille imposante et un organe puissant. Lays fait bien valoir par son jeu, et surtout par les grâces de son chant, le personnage de Seth. Lainez déploie beaucoup de chaleur et d'énergie dans le rôle de Caïn; il se montre grand acteur dans cette scène la plus théâtrale de toutes, et personne ne songe à exiger de lui une plus belle qualité de son, dans une situation où elle serait parfaitement inutile, et même déplacée. Les agrémens du chant ne peuvent guère se concilier avec des mouvemens vraiment tragiques, et il faut opter entre le plaisir de la mélodie et celui de la tragédie. Mademoiselle Maillard joue le rôle d'Ève avec une grande majesté; et

madame Granier, celui de Sélime avec infiniment de grâce et une voix très-brillante.

Les diables de l'enfer, dont on a fait tant de bruit, n'en valaient pas la peine : s'ils sont volés, le vol est de peu de conséquence, et n'enrichit pas beaucoup le larron. Pour le paradis et les anges, c'est autre chose. Je pardonne à celui qui les regarde comme son bien, de crier bien fort au voleur; car le larcin est très-important. Mais comme les beaux-esprits se rencontrent, il est possible, à la rigueur, que l'auteur d'*Adam* ait conçu tout seul l'idée de son apothéose, sans avoir besoin d'aucune communication avec *Abel*. Je me plais à croire qu'il n'y a dans cette affaire-là que d'honnêtes gens; que personne n'a volé, ni même emprunté, ce qui trop souvent est la même chose; qu'aucun n'a fait une copie, et qu'ils sont tous deux originaux. (23 mars 1809.)

M. CATEL.

LES BAYADÈRES.

Les bayadères sont des danseuses indiennes, et, en même temps, des religieuses attachées au culte de Brama. Leur office est d'inspirer la volupté par des danses que la sévérité de nos mœurs nous fait regarder comme indécentes et lascives. Les Orientaux ne sont pas si scrupuleux : ils aiment, dans ces danses, précisément ce que nous y blâmons ; les moyens leur semblent justifiés par la fin, et l'effet leur en paraît trop beau pour en condamner la cause. Les peuples dont la religion s'accorde avec les sens, chez qui la volupté est une partie de la morale, peuvent fournir de bons sujets d'opéra.

Dans le cours de nos discordes civiles, il parut une *Bayadère* au théâtre de la République. Ce théâtre était un peu grave pour un pareil personnage. L'auteur était une femme, et cette femme était l'actrice qui représentait la bayadère : elle était plus belle que toutes les bayadères de l'Inde ; elle n'en fut pas plus heureuse. Au lieu de s'en tenir à son esprit et à ses grâces, on ne s'attacha qu'à sa secte : elle était très-dévote à Schirven ; les dévots de Wistnou, qui se trouvaient en force au parterre ce jour-là, s'emportèrent contre l'actrice avec une sainte fureur, et, par dévotion, déchirèrent la pièce.

Les Bayadères de l'Opéra ont eu un autre sort

que *la Bayadère* de la République : les spectateurs se sont trouvés de la même religion que les actrices ; les actrices ont inspiré beaucoup de volupté aux spectateurs, et leurs services ont été libéralement payés en applaudissemens. L'histoire des bayadères m'offrirait beaucoup de détails curieux, que je n'irais pas chercher bien loin : la dissertation de M. Jouy laisse peu de chose à désirer sur cet agréable objet, mais il faut aller au plus pressé ; et l'histoire de la première représentation de cet opéra, long-temps attendu, vaut mieux, en ce moment, qu'un traité complet des faits et gestes de tous les couvens de bayadères.

Un prince indien, dont la capitale est Bénarès, ville où les brames ont un fameux collége, se trouve dans une situation cruelle. Il est arrivé à l'époque où la loi de Brama ordonne qu'il choisisse une épouse parmi ses femmes : le malheureux n'en aime aucune : son cœur est enflammé pour une bayadère que la religion lui défend d'épouser. Je n'ai pas fait d'assez bonnes études au collége de Bénarès, pour savoir bien précisément si le rajah ou prince indien, qui se nomme Demaly, ne pouvant faire son épouse de la bayadère Laméa, n'aurait pas pu en faire sa concubine : cet article doit se trouver dans les constitutions des religieuses du Gange. Je serais tenté de croire que Brama ne leur assignait que la fonction d'exciter les désirs, sans leur permettre de les satisfaire, puisque le rajah Demaly est si désespéré, et se fait tant prier pour choisir une épouse. En vain le chef des brames, en vain ses ministres le pressent ; mais un chef des Marattes, nommé Olkar, vient le tirer d'embarras : pendant que ses prêtres et ses ministres l'endorment au sein des plaisirs et des fêtes,

Olkar surprend Bénarès, force le palais, met aux fers le rajah, s'empare de ses femmes, et par là lui épargne l'embarras d'en choisir une. Tel est le premier acte, assez vide d'action, mais rempli de danses charmantes et de morceaux de musique fort agréables.

Dans le second, on voit le chef des Marattes occupé du soin de se rendre maître du fameux bandeau de Wistnou, qui, par sa richesse, vaut tous les trésors de l'Asie. Le rajah prisonnier a caché ce superbe joyau, et les plus terribles menaces ne peuvent l'engager à s'en dessaisir. Olkar croit ne pouvoir mieux faire que de s'adresser à la bayadère Laméa, qui a tant de crédit sur l'esprit du rajah : mais Laméa n'est pas seulement une bayadère, c'est une héroïne ; ce n'est pas seulement la volupté qu'elle inspire à son amant, c'est le courage. Elle a déjà rassemblé les sujets les plus fidèles de l'infortuné rajah : elle médite une révolution. La volupté a perdu Demaly ; il faut que la volupté perde Olkar. Laméa conspire avec ses compagnes contre le vainqueur ; et c'est cette conjuration de danseuses qui va remettre Demaly sur le trône, c'est cette conjuration qui assure le succès de l'opéra.

Laméa accepte la négociation dont Olkar veut la charger : elle voit le prince prisonnier, comme pour lui persuader de céder au vainqueur le bandeau de Wistnou, mais, en effet, pour ranimer son courage par l'espérance, et lui communiquer ses projets. La bayadère revient trouver Olkar, le trompe par un faux rapport, l'enivre de l'idée de posséder bientôt le précieux bandeau. Ce Maratte féroce est déjà à demi vaincu par la volupté qui l'assiége de toutes parts : les bayadères l'environnent, le pressent, et désarment, en badinant, ce fier guerrier. La même

manœuvre s'exécute contre les soldats, qui font encore moins de résistance que leur chef : les bayadères leur ôtent leurs armes pièce à pièce, et s'en revêtent en se jouant; ainsi travesties, elles forment une danse militaire d'un genre nouveau. Ce mélange d'images voluptueuses et guerrières est plein de charmes; et le sexe faible, prêtant sa mollesse et ses grâces aux exercices du sexe fort, offre la plus piquante et la plus jolie des mascarades.

La bataille et la victoire des bayadères sur les Marattes rappellent, il est vrai, le combat et le triomphe des nymphes sur les Scythes, dans *Cythère assiégée*, opéra comique de M. Favart, représenté à Bruxelles en 1748, puis à l'Opéra-Comique en 1754. L'idée de cette espèce de guerre amoureuse est même beaucoup plus ancienne, puisque Favart, en société avec Fagan, fit représenter à la Foire, en 1738, la première ébauche de ce sujet en prose et en couplets. Dans ces derniers temps, cet opéra comique a été transporté au grand Opéra avec une musique de Gluck, et cependant avec peu de succès. L'opéra comique de Favart, plein d'esprit, d'allusions, d'équivoques galantes, est encore meilleur à lire qu'à voir représenter; et, pour le bien représenter, il faut une espèce de talent qui n'est point celui des danseuses de l'Opéra. Le spectacle des *Bayadères* perdrait la moitié de son agrément si on y parlait; les nymphes de Favart flattent continuellement l'esprit de ceux qui en ont : les bayadères agissent sur tous ceux qui ont des yeux; elles réveillent toutes les idées qui proviennent naturellement des sens. Cette scène, où la danse joue le principal rôle, n'en est donc pas moins neuve, même après *Cythère assiégée*; délicieuse allégorie, où l'on voit les Scythes, par l'ordre de Mars,

venir assiéger Cythère, la principale forteresse de l'infidèle Vénus, mais où il n'y a, pour toute garnison, que cinq ou six nymphes. Après quelques sorties et quelques combats singuliers, qui forment des scènes plaisantes, les Scythes sont faits prisonniers, enchaînés avec des fleurs, et conduits en triomphe par les nymphes. Ces scènes sont des beautés de comédie plus ingénieuses que sensuelles; les beautés des *Bayadères* appartiennent à la pantomime, à la danse, à la musique, et dépendent d'un grand ensemble : elles produisent plus de sensations que d'idées, et occupent singulièrement les yeux et les oreilles, au grand soulagement de l'esprit et du cœur.

Pendant que les Marattes rendent les armes aux bayadères, les partisans de Demaly prennent les armes, délivrent leur prince, fondent sur les Marattes désarmés, les mettent en fuite; et cette seconde révolution termine le second acte, qui seul vaut un opéra tout entier, et suffit pour couvrir les défauts du premier, et surtout du troisième.

Ce n'est pas que ce troisième acte ne soit rempli d'héroïsme, mais d'un héroïsme un peu froid. La bayadère, après avoir employé tous ses charmes au rétablissement de Demaly sur le trône, refuse de partager ce trône avec lui, et ne consent à l'épouser que dans l'idée que le lit nuptial doit être pour elle un bûcher. Demaly, moins pour éprouver sa générosité que pour lui donner un droit à la couronne, feint d'avoir été blessé mortellement dans un combat qu'il vient de livrer aux Marattes; de son côté, le grand-brame déclare que le salut de Demaly est fort incertain, s'il meurt sans avoir la qualité de mari. Il faut donc une femme à ce prince mourant, pour le bien

de son âme; mais comme en ce pays toute veuve accompagne son mari dans l'autre monde, les femmes de Demaly se sentent peu capables de cet excès de fidélité : aucune ne se présente pour lui donner la main dans ce fatal voyage. Laméa seule se dévoue avec une ardeur héroïque; mais au moment où elle va mourir avec son cher Demaly, une toile se lève; elle le voit très-vivant sur le trône : au lieu de la mort qu'elle attendait, les honneurs et les plaisirs l'attendent dans l'union la plus fortunée, digne prix de son amour et de son courage.

Ce rôle de Laméa est sublime : cette bayadère, comme il n'y en a point, est une grande princesse tragique, et presque une héroïne de Corneille, du moins par l'exaltation des sentimens. Rien n'est plus propre à développer les talens de madame Branchu, comme actrice, et je ne suis pas surpris que, sous ce rapport, elle ait été très-flattée du rôle. La cantatrice ne doit pas être moins contente; car elle a de beaux airs à chanter : ces airs sont semés de traits de chant qui ne lui présentent des difficultés que pour lui préparer des triomphes. Ainsi, madame Branchu, soit comme actrice, soit comme cantatrice, ne laisse rien à désirer, et n'a plus elle-même d'autres vœux à former, si ce n'est que tant de gloire soit durable, et qu'elle ait assez de force pour la soutenir longtemps.

Le rajah Demaly est un assez mince héros à côté de sa bayadère : son rôle est bien moins fatigant; on le détrône et on le rétablit presque sans qu'il y mette quelque chose du sien. La tendresse est le fond de son rôle; et ce qu'il a de meilleur, c'est un air tendre qu'il chante fort tendrement, avec une voix douce et mélodieuse. La musique est en général

agréable et variée, bien adaptée au sujet ; plus souvent de beaux airs, de beaux morceaux d'ensemble ; quelquefois du bruit, du vague, des réminiscences. On doit pardonner à M. Catel de s'être mis lui-même à contribution, et d'avoir reproduit à peu près, dans *les Bayadères*, son pas des Scythes dans *Sémiramis :* si le public a droit de faire répéter un morceau de musique qui lui plaît, pourquoi l'auteur de ce morceau n'aurait-il pas aussi le même privilége ?

Je ne dois pas oublier les machines et les décorations, parties essentielles d'un opéra. Le plus grand éloge qu'on puisse faire de celles des *Bayadères*, c'est de dire qu'on y a trouvé encore de quoi admirer, après tant de merveilles, tant de gloires, tant de ciels, tant de paradis, qui depuis quelque temps se sont succédé sur ce théâtre, et semblaient avoir épuisé l'admiration. (10 avril 1810.)

M. KREUTZER.

ARISTIPPE.

On représenta autrefois à l'Opéra-Comique, alors appelé Comédie-Italienne, une bagatelle intitulée *Aristote amoureux*, dont le fond était à peu près le même que celui d'*Aristippe;* mais les ariettes n'étaient que des vaudevilles. Si la majesté du grand Opéra ne dédaigne pas quelquefois le comique, jamais elle ne s'abaissera jusqu'au vaudeville, malgré l'heureux essai qu'elle en a fait jadis dans *le Devin du village,* pastorale en vaudevilles qui valent mieux que des ariettes. Voici à peu près la différence du vaudeville et de l'ariette : l'un amuse avec simplicité, l'autre ennuie avec dignité; l'un offre un chant naturel et facile, l'autre fait de l'étalage et du bruit; le vaudeville est un joli homme modestement vêtu, l'ariette est trop souvent une laide richement parée.

Il s'agit ici d'un philosophe nommé Polyxène, dont la sagesse est déconcertée par deux beaux yeux. La jeune Aglaure, après l'avoir vaincu, triomphe cruellement de son captif; elle donne la main à un jeune homme déjà en possession de son cœur, et rend le philosophe Polyxène témoin du bonheur de son rival. Il est vrai que ce rival est son neveu, et les oncles de théâtre sont accoutumés à céder à leurs neveux en amour comme en tout le reste. Aristippe n'est rien en tout cela que l'hôte qui donne la fête; il s'égaie

aux dépens de son grossier confrère, qui a de la grâce à aimer à peu près comme un ours à danser. Aristippe, presque étranger à la pièce, lui donne cependant son nom, parce que c'est un personnage célèbre, un philosophe aimable, élégant, qui a plus d'esprit et de grâces que la plupart des courtisans et des gens du monde. Je ne sais quel auteur allemand a fait un gros ouvrage sur cet Aristippe. Dans l'agréable compilation d'*Anacharsis*, on a recueilli tous les traits et les anecdotes qui concernent ce philosophe. L'ingénieux Horace nous a tracé à sa manière une légère esquisse d'Aristippe, qui vaut mieux, selon moi, que tout ce qu'on trouve dans l'*Aristippe* du docteur allemand, et dans l'*Anacharsis* de l'académicien français. Quel coup de pinceau que ce vers :

Omnis Aristippum docuit color, et status, et res!

« Tout état, toute situation, tout costume convenait à Aristippe. » Toujours à sa place, à la cour comme dans la retraite, dans l'opulence comme dans la pauvreté; usant de tout, esclave de rien, et toujours maître de lui. C'est ce qu'Horace nous apprend par cet autre vers :

Et mihi res, non me rebus submittere conor.

« Je tâche de profiter des circonstances sans jamais en dépendre. » C'est ce même Aristippe qui disait à ceux qui lui reprochaient sa liaison avec Laïs, la plus belle courtisane de la Grèce : « Je possède Laïs, mais elle ne me possède pas. » C'est-à-dire, dans l'argot des roués : « J'ai Laïs, mais elle ne m'a pas. » C'est peut-être là le germe du système de nos hommes à bonnes fortunes et de nos libertins philosophiques du dix-huitième siècle.

La bonne philosophie et même la véritable liberté

consistent à savoir s'accommoder de tout, à pouvoir être tout sans paraître déplacé; c'est là maîtriser la fortune. Horace, avec sa finesse ordinaire, sait bien distinguer le charlatan qui veut tromper la populace par l'étalage de l'indigence et le faste des haillons, d'avec le sage qui sait être riche et pauvre. Diogène avait besoin de son bâton, de sa besace, de sa malpropreté, pour jouer son rôle, et il ne pouvait pas en jouer un autre. Aristippe, bon acteur dans tous les rôles de la vie, n'était outré dans aucun. Diogène disait : « Si Aristippe savait dîner avec des légumes, « il n'aurait pas besoin de faire la cour aux rois. » Aristippe répondait : « Si Diogène savait faire la cour « aux rois, il ne serait pas réduit à dîner avec des « légumes. »

Mais je ne m'aperçois pas que cette philosophie est trop sérieuse pour un opéra comique; car c'en est un : on demande s'il convient au grand Opéra d'admettre des opéras comiques; il me suffit de dire, pour le moment, que l'Opéra-Comique admet bien des grands opéras. On a tellement brouillé les choses, et la confusion est si grande, qu'il faut bien en revenir au principe banal : Que le meilleur genre est celui qui attire le plus de monde, et qui, pour me servir du style de la chose, *fait faire de l'argent.* Camarades, camarades, se disent les comédiens, cherchons, avant tout, l'argent; après l'argent, le bon goût : c'est la parodie de ce passage d'Horace :

O cives, cives, quærenda pecunia primum est;
Virtus post nummos.

« O citoyens, citoyens! il faut d'abord chercher l'ar- « gent; après l'argent la vertu. » Il n'y a pas en mo-

rale et en littérature une idée fine, ingénieuse et profonde, dont le germe ne soit dans Horace; ses ouvrages sont le répertoire des gens d'esprit.

L'opéra d'*Aristippe*, comique ou non, a fait beaucoup de plaisir : le sujet est usé; mais un triomphe de l'amour est toujours bien placé à l'Opéra. Madame Ferrières est très-bonne pour dérider le philosophe le plus renfrogné; mais ses yeux ne font pas tous les frais de cette conquête : elle en partage la gloire avec la danse, la bonne chère, et tous les enchantemens du spectacle. La pièce est bien jouée, et chaque acteur y remplit son rôle à merveille : Lays est là pour chanter, madame Ferrières pour séduire, Dérivis pour s'apprivoiser, et Laforêt pour épouser. La musique, qui est de M. Kreutzer, est gracieuse, expressive, et très-convenable au sujet. Gardel, suivant sa coutume, a fait des ballets charmans. Madame Gardel y plaît plus que de coutume; c'est ce qui ne manque jamais de lui arriver chaque fois qu'elle paraît. Les autres enchanteresses du pays se sont armées de tous leurs charmes; et s'il y avait encore des philosophes, aucun n'eût échappé ce jour-là.

Ce qu'on a le plus remarqué, c'est un pas de trois exécuté par Saint-Amand, madame Gardel, et la petite Hullin. Cet enfant merveilleux fait des progrès incroyables : ce n'est plus seulement à ses petites grâces enfantines qu'elle doit son prodigieux succès : on l'applaudit déjà comme une forte danseuse. (25 mars 1808.)

PERSUIS.

LE TRIOMPHE DE TRAJAN.

Cette représentation, si long-temps attendue, a surpassé encore l'attente publique : on était préparé à des prodiges, et l'on a encore été surpris : l'imagination, qui épuise tout d'avance, est restée cette fois au-dessous de la réalité : tous les arts se donnent la main pour embellir ce triomphe ; la peinture, la musique, la danse, la poésie, unissant et confondant leurs merveilles, ont formé une espèce d'enchantement.

La beauté et la magnificence des décorations ont enlevé tous les suffrages ; on se croit transporté dans l'ancienne capitale du monde, dans la patrie des anciens Césars, maîtres de l'univers.

Ce qui a produit la plus vive sensation, c'est la marche triomphale, c'est le char attelé de quatre chevaux blancs ; c'est la superbe ordonnance de cette pompe, la fière contenance des cavaliers et des chevaux : ceux qui étaient attelés au char de l'empereur se distinguaient entre tous les autres, et paraissaient sentir qu'ils menaient un héros. Le général de l'orchestre, l'intrépide Rey, s'est vu forcé d'abaisser devant eux sa baguette magistrale ; l'aspect du bâton qui gouverne le peuple des musiciens, eût effarouché ces nobles et fiers coursiers, accoutumés à n'obéir qu'à la voix et aux sentimens de l'honneur, et toujours prêts

à se révolter contre le moindre signe de rigueur et de servitude. On ne pouvait pas appliquer à ces superbes animaux ce que dit Théramène des chevaux d'Hippolyte :

L'œil morne maintenant, et la tête baissée,
Semblaient se conformer à sa triste pensée.

Ceux-là, l'œil vif, la tête haute, semblaient se conformer aux glorieuses pensées de Trajan.

L'ensemble des danses est d'un effet admirable ; les jeunes filles qui dansent autour du char de triomphe, et qui jettent des fleurs, rappellent les chœurs d'Israélites autour de l'arche sainte, dans l'oratorio de *Saül*. Tout ce que la cour de Terpsichore a de plus brillant était réuni dans les ballets; aucun des prétextes d'usage n'avait pu être employé ni admis dans ce jour : les premiers talens aimaient à se confondre dans la foule, fiers du seul honneur de paraître, et fiers de se faire remarquer. Je suis fâché que Duport se soit montré si tard; car les spectateurs les plus illustres avaient déjà disparu quand il est arrivé : il vaut mieux tard que jamais, dit-on; c'est cependant à peu près la même chose lorsqu'on paraît quand il n'y a plus personne.

Dans cet océan de merveilles, aucun talent n'a échappé : mesdames Gardel, Chevigny, Bigottini, ont été distinguées à leurs grâces; la petite Hullin ne s'est point perdue dans la foule; l'esprit, la gentillesse, la vivacité de cet enfant vraiment extraordinaire, ont fait les délices de l'assemblée. On a fort applaudi les pas de Saint-Amand et de madame Gardel, et le pas de trois du dernier acte, exécuté par Vestris, mesdames Gardel et Clotilde. C'est une question de savoir si les décorations ont fait plus de plaisir que les danses. Quoique le public ait paru très-vivement

frappé de prestiges de la peinture et de la perspective, je n'oserais cependant décider la question en faveur de la toile peinte, contre les tableaux vivans des danseurs et des danseuses : j'aime mieux juger le procès à l'amiable, et dire que les décorations et les danses ont partagé la gloire du succès.

Quinault regardait cinq filles à marier comme un ouvrage plus difficile à faire qu'un opéra : cela peut être ; mais il me semble qu'il y a des circonstances qui rendent un opéra bien difficile à faire : il faut juger l'auteur, non pas précisément par ce qu'il a fait, mais par les obstacles qu'il lui a fallu vaincre pour arriver à ce résultat. Le choix du héros est infiniment heureux. Trajan est le plus grand et le meilleur des empereurs romains ; c'est celui qui a le plus étendu les limites de l'empire, celui qui a le plus fait pour le bonheur du genre humain. Il a eu pour panégyriste l'orateur le plus ingénieux, le plus honnête homme de son siècle : Pline, qui avait autant de vertu que d'esprit, autant d'honneur et de courage que de talent ; ce qui est fort rare. L'*Éloge de Pline,* quoique composé du vivant de l'empereur, n'en mérite pas moins de confiance : il était alors sanctionné par la notoriété publique, et, depuis, la postérité l'a confirmé.

Il fallait choisir dans la vie de Trajan une action intéressante et théâtrale, et le meilleur empereur n'est pas toujours celui qui prête le plus au mouvement de la scène. L'auteur, ne trouvant absolument rien dans les exploits et dans la conduite de Trajan qui fût susceptible d'un intérêt dramatique, a été contraint de supposer un attentat contre sa personne, capable de faire briller sa clémence. On s'était hâté de condamner l'auteur sans l'entendre : une conspi-

ration paraissait très-déplacée un jour de fête ; mais ce n'est point une conspiration de Romains contre leur chef, c'est un complot d'ennemis vaincus, de prisonniers irrités contre le général dont ils ornent le triomphe. C'est Décébale, fils du dernier roi des Daces, détrôné par Trajan, qui forme le projet de faire périr le triomphateur au milieu même de la pompe d'une fête publique : il est secondé par Sigismar, prince dace, naturalisé Romain, dont il devait épouser la fille. Cet acte du plus extravagant désespoir ne sert qu'à faire triompher la destinée et la clémence de Trajan : il brûle un écrit qui contient la preuve de la complicité de Sigismar avec Décébale ; il pardonne au jeune prince des Daces un transport de fureur, et ne le punit qu'en l'unissant avec Elfride.

La clémence est la plus noble des vertus ; c'est l'apanage des âmes supérieures faites pour commander aux autres : c'est ce qui rapproche le plus l'homme de la Divinité. Jules César, le plus grand des mortels, fut aussi le plus clément. On compte beaucoup de conquérans, très-peu dont la cruauté n'ait souillé les conquêtes. Jules César est un exemple unique d'un vainqueur qui, après une guerre de partis, ait approché les vaincus de sa personne et en ait fait ses amis : il est vrai qu'il eut lieu de s'en repentir ; mais les lâches qui abusèrent de sa grandeur d'âme seront en exécration éternelle à tout l'univers. Du temps de Trajan il n'y avait point d'esprit de parti ; tout le monde avait les mêmes opinions politiques et morales : la société des chrétiens s'élevait, mais sans troubler l'empire et les opinions sur le goût et les arts ; les querelles de littérature n'étaient point encore des guerres à mort.

qu'il en soit, après cet exploit, les deux incendiaires se séparent; Argant va rendre compte au roi du succès de l'incendie. Clorinde, couverte d'une armure noire, envoie un cartel à Tancrède, sous le nom d'Argant; l'amoureux guerrier est bien loin de soupçonner que c'est contre sa maîtresse qu'il va se battre : le combat a lieu derrière le théâtre. L'Opéra n'a pas de combattans assez adroits et assez habiles pour qu'il puisse les exposer aux regards des spectateurs, comme on fait au boulevard.

Clorinde, percée d'un coup mortel, vient mourir sur la scène, et sa mort est aussi édifiante que pathétique : son dernier soupir est un soupir chrétien. Le moment où Tancrède reconnaît sa maîtresse est fort touchant : il ne la baptise pas comme dans le poëme du Tasse; l'action serait peu théâtrale, et peut-être n'y a-t-il pas d'eau dans le voisinage; mais la mère de Clorinde était chrétienne; elle lui apparaît tout éclatante de lumière, et semble lui ouvrir les portes du ciel. Sa fille fait abjuration en mourant, déteste ses erreurs, et finit par ordonner à Tancrède de vivre : ordre auquel le héros a bien de la peine à obéir. En effet, dans l'ancien système galant, un amant qui avait tué sa maîtresse ne pouvait pas avec honneur lui survivre.

Tancrède, s'il voulait, aurait une belle occasion de mourir; car la forêt où il s'est battu se couvre tout à coup d'épaisses ténèbres. Un mur enflammé s'oppose à son passage; les arbres s'entr'ouvrent, et lui font voir des monstres hideux qui le menacent; la foudre brise un de ces arbres : Tancrède voit sortir de ses débris l'ombre de Clorinde, environnée de démons et de feux; l'amoureux chevalier est désespéré de retrouver sa maîtresse en enfer : mais l'ange ex-

terminateur, qui paraît dans les airs, armé d'une lance et d'un bouclier flamboyans, dissipe ces prestiges et chasse les démons.

Roger, l'ami de Tancrède, va de sa part défier Argant, et lui apprendre la mort de Clorinde. Le brutal Sarrasin, contre toutes les lois de l'honneur, fait arrêter le brave Roger; on l'enferme dans le temple avec une foule de chrétiens qui n'attendent que la mort : mais l'armée des croisés donne l'assaut à la ville. Tancrède arbore sur ses murs l'étendard de la croix; les chevaliers vainqueurs entrent dans le temple; ils déposent leurs armes sur le saint tombeau; Godefroy vient le dernier. Tous les chevaliers, à son exemple, se prosternent devant ce monument de notre foi : cette cérémonie religieuse et auguste est d'un bel effet. On entend dans les airs une musique d'esprits célestes qu'on ne voit pas encore : c'est là qu'il faut de la musique des anges. L'auteur a voulu avoir aussi son paradis, comme les auteurs d'*Adam* et d'*Abel*. Bientôt il nous fait voir les esprits divins dont on avait déjà entendu la musique; ils tiennent des harpes à la main : les chevaliers morts pendant la guerre sont groupés avec les anges, comme autant de martyrs de la foi; ils sont couverts d'armes brillantes, et sur ce magnifique tableau la toile tombe : tel est le poëme. M. Baour-Lormian n'a pu y déployer ce luxe poétique qu'il étale dans ses tragédies; sa verve, subordonnée aux notes du compositeur, a subi le joug de la musique; il a été forcé, pour plaire à sa souveraine, de se dépouiller lui-même de sa virilité : les prêtres de Cybèle faisaient le même sacrifice pour plaire à une vieille déesse qui avait ainsi puni l'infidélité d'un jeune amant.

Je n'ai fait que la moindre et la plus facile partie

de ma tâche ; il s'agit de juger la musique et lés acteurs, voilà le difficile :

Hoc opus, hic labor est.

La vigueur, l'énergie, l'expression théâtrale, les grands effets d'harmonie, voilà le caractère général de la musique, où il y a cependant quelques morceaux gracieux, entre autres une romance pleine de suavité que chante Tancrède. M. Persuis est un disciple et un adorateur de Gluck ; il a dû préférer la force à la grâce dans un opéra en cinq actes, où respire l'enthousiasme religieux et militaire : il y a quelques beaux airs, des duo d'une grande facture. Le musicien a été moins heureux dans les trio ; mais il brille surtout dans les chœurs : la plupart ont produit une vive sensation. Cette composition musicale doit ajouter à la réputation de M. Persuis, déjà si avantageusement connu par son opéra de *Trajan* : elle lui assure un rang très-distingué parmi les émules de Gluck, le dieu de l'Opéra, s'il n'est pas le dieu de la musique.

Le rôle de Tancrède fait beaucoup d'honneur au talent de Lavigne, sous le double rapport d'acteur et de chanteur : ses qualités physiques et la nature de ses moyens ne permettaient pas de confier à d'autres qu'à lui un rôle aussi long et aussi fort ; il y a montré de la noblesse, du sentiment, de l'énergie. Tancrède est du genre de ces rôles où Lainez, par sa chaleur et son action théâtrale, faisait oublier ce qui manquait à sa voix. Lavigne, à ses autres avantages, joint celui d'une voix sonore et mélodieuse ; il a déjà fait de grands progrès comme acteur ; et si ses efforts ne se ralentissent point, il est destiné à recueillir la glorieuse succession de Lainez.

Lays représente Roger, l'ami de Tancrède ; il joue souvent ces rôles d'amis : quoiqu'ils ne soient que secondaires, il en fait des premiers rôles, par la beauté de son organe, et par sa manière de chanter aussi agréable que savante ; son talent est bien mis en œuvre dans l'opéra nouveau. Lays se plaît dans les rôles d'amis. Madame Branchu aime ceux de guerrière et d'amazone ; ils conviennent à la vigueur de son jeu, à la véhémence de ses mouvemens, à l'éclat et à la force de son organe : elle brille dans le rôle de Clorinde, comme actrice et comme cantatrice.

Gardel est toujours admirable par la fécondité de son génie, qui lui suggère tant de formes différentes pour varier ses danses, malgré l'uniformité du fond. Au second acte, le pas des démons déguisés en femmes est plein de chaleur et de mouvement, et l'expression est si juste et si adroite, la force et la fierté y sont mêlées avec tant d'art avec l'agrément et la volupté, qu'on sent bien que les personnages dansans ne sont ni des nymphes ni des démons, mais des démons qui cachent leurs griffes sous la forme et l'habit de nymphes. Parmi ces démons femelles, on distingue Victoire Saulnier à sa taille, à sa beauté. Le diable ne pouvait mieux se déguiser pour séduire.

C'est dans le troisième acte que Gardel semble avoir voulu jeter tout son feu et rassembler toutes les richesses de la danse ; les personnages dansans sont des Arabes et des Sarrasins. Parmi les Arabes est la noble et fière Clotilde, la charmante Bigottini, Vestris, fils et successeur du dieu de la danse. Parmi les Sarrasins, on distingue madame Gardel, dont l'art est parfait et la grâce si naturelle ; Albert, le plus propre, le plus élégant, le mieux fait des courtisans de Terpsichore. Joignez à cette brillante élite une

troupe secondaire qui ne la dépare point : Anatole et Montjoie, danseurs très-agréables ; Fanny, dont les pas ont tant de précision et de justesse ; mademoiselle Rivière-Courtin, jolie danseuse et danseuse jolie, légère et piquante ; mademoiselle Gosselin aînée, dont le défaut est d'être nouvelle, et si digne de figurer parmi les anciennes : voilà, j'espère, assez de biens pour les Sarrasins. Les Arabes, de leur côté, ont pour renfort l'aimable Chevigny, qui danse un pas de genre avec l'excellent mime Beaupré, en s'accompagnant du tambour de basque. Quelle vivacité ! quel feu ! quel enjouement ! Quelle abondance de gestes, d'attitudes et de mouvemens aussi gracieux que comiques ! Que de finesse et de malice !

On est déjà presque blasé à ce théâtre sur la magnificence et l'éclat des décorations : celles du nouvel opéra, sans avoir rien de singulier ni de merveilleux qui les distingue, sont bien entendues et d'un bel effet, particulièrement celles du dernier acte, qui offrent aux amateurs un spectacle ravissant, quoique le ravissement ne soit cependant pas tout-à-fait égal à celui que produisent le songe d'Ossian, et les fameux paradis d'*Adam* et d'*Abel*, le *non plus ultrà* des décorations.

Le musicien a dirigé lui-même l'exécution de son opéra : il a tenu le bâton de mesure d'une main ferme ; ses yeux attentifs ne se sont égarés ni sur la partition ni sur le théâtre. Quelle force d'âme ! quelle vigueur d'esprit dans un auteur qui devait être tremblant sur le sort de son ouvrage ! (17 septembre 1812.)

M. SPONTINI.

LA VESTALE.

Avant d'examiner le mérite des auteurs, il faut les féliciter sur leur bonheur : leur ouvrage a paru sous les plus heureux auspices ; l'impératrice-reine a daigné en accepter l'hommage : elle a honoré de sa présence la première représentation ; elle s'y est rendue de bonne heure ; en ne dissimulant point l'intérêt qu'elle avait la bonté de prendre au succès, elle y a beaucoup contribué. La vue d'une princesse si justement chérie a répandu la joie et l'enthousiasme dans toute l'enceinte du théâtre : quand le cœur est satisfait, l'esprit est favorablement disposé à toutes les jouissances qu'on lui présente. L'ouverture, qui a paru très-belle, n'a fait qu'augmenter cette bonne disposition ; un duo très-applaudi a donné une nouvelle impulsion à l'assemblée : la représentation a marché à travers des applaudissemens bien nourris, et, sans avoir éprouvé le plus léger péril, a terminé son cours au milieu des plus bruyans témoignages de l'allégresse publique : *le Triomphe de Trajan*, avec tout son éclat et toute sa pompe, n'aurait pas excité de plus vifs transports.

Il y a aussi un triomphe dans *la Vestale*, mais qui ne peut soutenir aucune comparaison avec celui de *Trajan*. Les auteurs n'ont point cherché à étaler de la magnificence, à éblouir les yeux ; ils n'ont eu

pour objet que d'exciter la terreur et la pitié; ils ont voulu faire une tragédie lyrique plutôt qu'un opéra, et je crois qu'ils ont réussi les premiers à traiter sérieusement un sujet déjà plusieurs fois essayé en vain par nos auteurs : entre autres pièces de ce genre, il a paru, en 1713, au Théâtre-Français, une *Cornélie vestale*, de Fuselier, à laquelle on prétendait que le président Hénault avait eu beaucoup de part. Soit que le célibat forcé de ces prêtresses de Vesta fournît trop d'alimens à l'esprit enjoué, malin et caustique, qui était alors l'esprit du jour; soit qu'on craignît les applications qu'on pourrait faire de ces vierges romaines à nos religieuses catholiques, il est certain que, jusqu'ici, aucune vestale n'avait pu prendre sur nos théâtres. Aujourd'hui les esprits ont une direction plus grave; on est moins enclin à la raillerie; on saisit moins vivement le côté ridicule des objets : c'était le moment favorable pour établir une vestale à l'Opéra.

Au reste, cette vestale n'est nullement déplacée sur un pareil théâtre. Julia n'est vestale que de nom; c'est une prêtresse de Vénus plutôt qu'une prêtresse de Vesta : elle brûle d'un feu qui n'est rien moins que sacré; et l'on peut s'étonner que, depuis qu'elle nourrit des désirs coupables dans ce temple de l'innocence et de la vertu, la flamme de Vesta ne se soit pas encore éteinte entre ses mains; mais la bonne Vesta elle-même est très-humaine, très-indulgente pour les faiblesses galantes : elle pardonne aux amans qui ont fait de son sanctuaire un lieu de rendez-vous; elle les marie. Il n'y a rien dans tout cela qui ne convienne parfaitement à une scène spécialement consacrée à la galanterie et aux amours.

N'est-il pas étrange qu'on ait assujetti à des lois si

rigoureuses les vestales romaines, puisque Rome devait la naissance de son fondateur au commerce secret d'une vestale de la ville d'Albe, avec un guerrier qui se fit depuis passer pour le dieu Mars ? Le sévère Numa n'eut point d'égard à l'origine de son prédécesseur; et, quoiqu'il eût la preuve que les vestales étaient propres à produire de grands hommes, il les condamna à une perpétuelle virginité, sous peine d'être enterrées toutes vives : cela prouve du moins que, même dans une religion toute sensuelle, la virginité était honorée, et qu'on y respectait ce courage de l'âme qui commande aux mouvemens de la nature.

L'auteur du poëme ne s'est point asservi aux traditions historiques sur la constitution de l'ordre des vestales : on n'en recevait point après l'âge de dix ans; et son héroïne était déjà plus que nubile, lorsque, cédant à la tyrannie d'un père dénaturé, elle s'est vouée à un désespoir éternel. Racine, il est vrai, fait entrer Junie parmi les vestales, en vertu d'une protection particulière du peuple. C'est une licence qu'on reproche à l'auteur de *Britannicus*; mais l'Opéra ne demande pas la même exactitude que le Théâtre-Français. Licinius, amant de la vestale Julia, rappelle Sévère et Gengis-Kan. On lui a refusé, comme à ces deux héros, la main de sa maîtresse, parce qu'il n'était pas un personnage assez illustre, parce que

La gloire ignorait et sa race et son nom.

Comme Sévère et Gengis-Kan, il revient, quelques années après, couvert de gloire; et, comme eux, il trouve sa maîtresse, non pas mariée, mais, ce qui n'est pas moins désespérant, dans l'impossibilité de se marier. L'éclat de son triomphe ne peut le consoler

des disgrâces de l'amour; et, lorsque Julia, qui se trouve être la vestale en exercice, lui met la couronne d'or sur la tête, il forme le projet d'ajouter cette conquête à ses nombreux exploits : pendant la cérémonie même, il lui demande un rendez-vous dans le temple. La grande-prêtresse, qui se défie beaucoup de la vertu de Julia, l'exhorte à bien garder le feu sacré, l'avertissant que *les voûtes ont des yeux*. Elle vomit des imprécations contre l'Amour :

L'Amour est un monstre barbare, etc.

Je crois que c'est la première fois que les voûtes de l'Opéra ont retenti de pareils blasphêmes, et qu'on y a sincèrement maudit l'Amour.

Julia profite mal des exhortations de la grande-prêtresse : quand elle est seule, elle ouvre la porte du temple à Licinius. Ces deux amans se livrent à des transports d'autant plus violens qu'ils sont défendus et périlleux; leur délire va jusqu'à vouloir se marier clandestinement sur l'autel de Vesta. La déesse est irritée de cet outrage : le feu sacré s'éteint. Licinius prend la fuite; le pontife et les vestales arrivent : grand scandale! La vestale est dégradée; on lui jette sur la tête un voile noir, et la sentence de mort est prononcée. Toutes ces scènes, qui occupent le second acte, sont bien ménagées, et produisent un effet théâtral.

Il s'agit maintenant de savoir si la vestale sera enterrée toute vive : d'un côté, son amant, qui n'a pu fléchir le grand-prêtre, se prépare à la secourir, à la tête de quelques guerriers déterminés; de l'autre, le grand-prêtre hâte l'exécution : il y a ici quelque ressemblance avec *la Veuve du Malabar*. Le voile de la coupable est étendu sur l'autel : si la déesse par-

donne, le feu doit prendre à ce voile. La déesse ne s'empresse pas de donner le signal du pardon, et le prêtre inflexible est très-pressé de consommer le sacrifice. Il ordonne aux licteurs de descendre la victime dans le souterrain. Au moment où l'ordre s'exécute, Licinius paraît avec ses soldats; et c'est alors que la déesse Vesta se décide pour éviter l'effusion du sang, et peut-être l'affront de voir ses lois renversées et sa victime arrachée par la force. Le voile s'enflamme, le feu sacré se rallume: on retire la vestale du souterrain. Rendue à la lumière et à la vie, elle épouse son amant, du consentement même de Vesta. Il y a dans cet ouvrage autant de vraisemblance qu'il en faut à l'Opéra, plus d'intérêt dramatique que ce spectacle n'en exige, un meilleur style et une versification plus soignée que celle qui est d'usage dans ces sortes de poëmes, formés communément d'une douzaine de mots convenus, tels que *martyre*, *chaîne*, *tourmens*, *flamme*, *ardeur*, etc.

L'association nécessaire d'un poëte et d'un musicien pour les pièces lyriques, est sujette à de grands dangers: si le poëte remplit passablement sa tâche, quelquefois le musicien ne sait ce qu'il dit; si, au contraire, le musicien se trouve par hasard être un Orphée, il arrive que le poëte n'est qu'un Pradon. Ici, les deux associés sont d'accord: la musique et le poëme sont de niveau; le partage de la gloire est égal. Il y en a qui veulent donner tout au musicien; cela n'est pas juste, chacun le sien. Le sujet est bien traité par le poëte: le musicien a bien saisi la couleur du sujet; le poëte a indiqué des situations intéressantes: le musicien les a bien entendues. On a justement applaudi de grands traits d'expression, de beaux effets dans les chœurs. Cette composition ne peut que

faire honneur au talent de M. Spontini, et ajouter beaucoup à la réputation qu'il s'était faite par d'autres ouvrages.

Venons aux acteurs, qui doivent aussi entrer en partage de gloire avec le poëte et le musicien : tous les deux ont les plus grandes obligations à madame Branchu, qui a joué le principal rôle avec le talent d'une excellente actrice et d'une grande cantatrice. Mademoiselle Maillard a mis dans son rôle de la grande-prêtresse beaucoup d'énergie et de dignité. Lainez, chargé du personnage de Licinius, l'a rendu avec une chaleur d'expression, une ardeur passionnée qui n'ont rien laissé à désirer. Lays, à qui son zèle n'a pas permis de dédaigner un rôle secondaire, en a fait un premier rôle par la manière dont il s'en est acquitté. Dérivis a toutes les qualités convenables pour le rôle de grand-prêtre.

Joignez au mérite du poëme, de la musique et de l'action, celui des danses et des ballets, et vous ne serez plus étonné du succès. Rien n'est plus vif, plus gai, plus gracieux que le divertissement qui termine le premier acte. Gardel, dont l'imagination est inépuisable, a trouvé le secret de répandre encore des agrémens nouveaux dans cette fête ; son dernier ballet paraît toujours le plus gai : il en est de même de madame Gardel ; la dernière fois qu'elle danse est toujours celle où elle a le mieux dansé. Mademoiselle Chevigny s'est également distinguée dans ce ballet par une vivacité, une verve d'enjouement et de gaîté que l'on trouve toujours plus piquantes chaque fois qu'elle paraît.

Le divertissement qui termine le troisième acte, est de la composition de M. Milon : on y reconnaît l'intelligence et le goût de cet artiste, qui dernière-

ment s'est fait tant d'honneur par son ballet d'*Ulysse*. Vestris, à qui le temps semble ne pouvoir rien ôter ; Saint-Amand, à qui le temps ajoute beaucoup ; mademoiselle Bigottini, remarquable par l'élégance de sa taille, la précision et la légèreté de ses pas, ont enlevé tous les suffrages dans ce dernier ballet ; et le public n'aurait eu rien à désirer, si dans cette réunion de talens précieux il n'eût point en vain cherché Duport. (18 décembre 1807.)

FERNAND CORTEZ,

OU

LA CONQUÊTE DU MEXIQUE.

Nous avons une tragédie de Piron, intitulée *Fernand Cortez*. L'auteur a tiré un grand parti de la superstition des Mexicains ; son grand-prêtre est un rôle brillant et théâtral, plus même que celui de Cortez : le sujet est manqué, et la pièce fut jouée sans succès. Voltaire, plus occupé du Pérou que du Mexique, s'est proposé particulièrement, dans son *Alzire*, de déclamer contre l'avarice, la cruauté et la superstition intolérante des Espagnols, d'opposer les vertus des Américains aux vices des Européens : idée fausse ; car les Américains n'avaient pas moins de vices, n'étaient pas moins fanatiques, moins superstitieux, moins intolérans que les peuples de l'Europe : ils n'avaient sur eux que l'avantage de l'ignorance, de la stupidité et de la barbarie ; ce qui ne les rendait pas propres à faire des héros tragiques.

Le plan de cet opéra est fort simple : au premier acte, Cortez apaise une émeute, a un entretien avec sa maîtresse, envoie un député à Montezuma pour

lui proposer un échange de prisonniers et reçoit lui-même une députation de la part de cet empereur. Cet acte, qu'on pourrait, d'après cet aperçu, regarder comme pauvre d'action, est riche en beautés théâtrales et musicales : on admire surtout la fête qui le termine ; les danses voluptueuses des Mexicaines semblent avoir pour but de séduire les Espagnols. A la tête de ces Mexicaines légères et galantes, est madame Gardel. Si le Mexique avait eu beaucoup d'Armides qui eussent autant de grâces, peut-être les conquérans auraient-ils eux-mêmes été conquis. Madame Gardel, dans ses projets de séduction, a des puissances auxiliaires, telles que les demoiselles Saulnier, une surtout, bien nommée Victoire, et qui soutient son nom : les demoiselles Masrélié cadette, Rivière, Fanny, Athalie, complètent cet aimable groupe. Parmi ces nymphes séduisantes, il en est une plus fière qui semble dédaigner la volupté, une espèce d'amazone qui ne veut plaire que par ses attitudes nobles et belliqueuses ; c'est mademoiselle Clotilde.

Cortez, qui redoute pour ses soldats d'aussi charmans objets, fait succéder aux danses mexicaines des jeux plus convenables à des guerriers ; les Espagnols exécutent des combats simulés, des évolutions militaires : ils font voler leurs coursiers sur la scène. C'est pour la troisième fois, à ma connaissance, que les chevaux jouent un rôle à l'Opéra ; ce sont des chevaux qui traînent le char de triomphe d'Adrien : on les voit avec bien plus d'éclat et de pompe promener sur la scène celui de Trajan. Ils paraissent, dans le nouvel opéra, d'une manière plus noble, non pas servant de parade au vainqueur, mais le portant à la victoire, et en partageant avec lui l'honneur. Il ne

faut pas cependant abuser de ce spectacle enchanteur ; il faut prendre garde que les chevaux ne deviennent par la suite des acteurs obligés, et ne constituent le principal mérite d'un opéra. Horace était scandalisé que le peuple romain préférât à la meilleure pièce le plaisir de voir passer des chars et des chevaux sur la scène.

Cette fête du premier acte est délicieuse pour la composition et l'exécution ; elle fait beaucoup d'honneur à l'imagination de M. Gardel et au talent des divers artistes, qui ont parfaitement rendu le génie du compositeur.

Un trait sublime termine ce premier acte : Cortez fait brûler sa flotte aux yeux du député mexicain, pour lui faire sentir qu'il n'a plus de retraite que dans la victoire. Le second acte est le plus court et le plus faible ; il n'a point de danses, et ne supplée point assez à ce défaut par l'intérêt dramatique ; il est rempli, en grande partie, par la passion d'Amazily, princesse mexicaine, éprise du mérite de Cortez. Dans l'histoire, elle s'appelle *Marine*, et n'est point princesse ; mais elle a un esprit et un courage au-dessus de son sexe. Dans cet opéra, Marine porte un nom plus harmonieux et plus noble ; elle est nièce de Montezuma, et sœur de l'envoyé Télasco : elle a quitté, pour Cortez, sa patrie, sa famille et son roi ; elle aime en princesse sauvage, avec une ardeur et une violence qui prête beaucoup à l'expression de la musique. Presque tous les airs de madame Branchu, chargée de ce rôle, sont pleins de la plus vive sensibilité, et l'actrice les joue aussi bien qu'elle les chante : elle a été couverte d'applaudissemens.

Cortez ne brille pas autant que sa maîtresse ; il semble même que dans ce moment il devrait songer

lui proposer un échange de prisonniers et reçoit lui-même une députation de la part de cet empereur. Cet acte, qu'on pourrait, d'après cet aperçu, regarder comme pauvre d'action, est riche en beautés théâtrales et musicales : on admire surtout la fête qui le termine ; les danses voluptueuses des Mexicaines semblent avoir pour but de séduire les Espagnols. A la tête de ces Mexicaines légères et galantes, est madame Gardel. Si le Mexique avait eu beaucoup d'Armides qui eussent autant de grâces, peut-être les conquérans auraient-ils eux-mêmes été conquis. Madame Gardel, dans ses projets de séduction, a des puissances auxiliaires, telles que les demoiselles Saulnier, une surtout, bien nommée Victoire, et qui soutient son nom : les demoiselles Masrélié cadette, Rivière, Fanny, Athalie, complètent cet aimable groupe. Parmi ces nymphes séduisantes, il en est une plus fière qui semble dédaigner la volupté, une espèce d'amazone qui ne veut plaire que par ses attitudes nobles et belliqueuses ; c'est mademoiselle Clotilde.

Cortez, qui redoute pour ses soldats d'aussi charmans objets, fait succéder aux danses mexicaines des jeux plus convenables à des guerriers ; les Espagnols exécutent des combats simulés, des évolutions militaires : ils font voler leurs coursiers sur la scène. C'est pour la troisième fois, à ma connaissance, que les chevaux jouent un rôle à l'Opéra ; ce sont des chevaux qui traînent le char de triomphe d'Adrien : on les voit avec bien plus d'éclat et de pompe promener sur la scène celui de Trajan. Ils paraissent, dans le nouvel opéra, d'une manière plus noble, non pas servant de parade au vainqueur, mais le portant à la victoire, et en partageant avec lui l'honneur. Il ne

faut pas cependant abuser de ce spectacle enchanteur; il faut prendre garde que les chevaux ne deviennent par la suite des acteurs obligés, et ne constituent le principal mérite d'un opéra. Horace était scandalisé que le peuple romain préférât à la meilleure pièce le plaisir de voir passer des chars et des chevaux sur la scène.

Cette fête du premier acte est délicieuse pour la composition et l'exécution; elle fait beaucoup d'honneur à l'imagination de M. Gardel et au talent des divers artistes, qui ont parfaitement rendu le génie du compositeur.

Un trait sublime termine ce premier acte : Cortez fait brûler sa flotte aux yeux du député mexicain, pour lui faire sentir qu'il n'a plus de retraite que dans la victoire. Le second acte est le plus court et le plus faible; il n'a point de danses, et ne supplée point assez à ce défaut par l'intérêt dramatique; il est rempli, en grande partie, par la passion d'Amazily, princesse mexicaine, éprise du mérite de Cortez. Dans l'histoire, elle s'appelle *Marine*, et n'est point princesse; mais elle a un esprit et un courage au-dessus de son sexe. Dans l'opéra, Marine porte un nom plus harmonieux et plus noble; elle est nièce de Montezuma, et sœur de l'envoyé Télasco : elle a quitté, pour Cortez, sa patrie, sa famille et son roi; elle aime en princesse sauvage, avec une ardeur et une violence qui prête beaucoup à l'expression de la musique. Presque tous les airs de madame Branchu, chargée de ce rôle, sont pleins de la plus vive sensibilité, et l'actrice les joue aussi bien qu'elle les chante : elle a été couverte d'applaudissemens.

Cortez ne brille pas autant que sa maîtresse; il semble même que dans ce moment il devrait songer

à tout autre chose qu'à l'amour et au mariage. Son frère Alvar est prisonnier des Mexicains; il court risque d'être immolé à leur dieu. Amazily, dans ce moment, pour le salut d'Alvar (car le grand-prêtre a déclaré que son dieu demandait l'une ou l'autre victime), Amazily, malgré les efforts de Cortez pour la retenir, se précipite dans le grand lac du Mexique, et se rend au temple à la nage.

C'est dans ce temple que se passe le troisième acte. Le sacrifice d'Alvar et de deux autres prisonniers se prépare; les Mexicains font éclater leur joie par des danses barbares : les trois victimes montrent le courage le plus héroïque; elles invoquent le ciel dans un trio d'une mélodie suave et touchante. Ce trio, sans accompagnement, rappelle l'*O salutaris* de Gossec; c'est la seule preuve que le goût ait acquise contre ce chaos d'instrumens qui nuit souvent plus qu'il ne sert à l'effet musical, ou plutôt qui ne sert qu'à cacher la médiocrité sous l'apparence de la science.

Le ciel envoie à ces trois innocens un secours que de généreux chevaliers étaient bien loin de désirer. Amazily vient briser leurs fers, et se mettre à leur place. Le grand-prêtre approuve l'échange; mais Télasco ne veut pas souffrir qu'on immole sa sœur. Pour apaiser la querelle, Cortez, vainqueur, enfonce les portes du temple, arrache à la mort sa maîtresse, abolit les sacrifices humains, et achève la conquête du Mexique par ce service rendu à l'humanité.

Voltaire, dans *Alzire*, avait présenté les Espagnols comme des tyrans et des persécuteurs : les sauvages, comme des innocens opprimés. Les auteurs du nouvel opéra ont fait tout le contraire; ils nous ont montré la générosité des Espagnols et la cruauté des Mexi-

cains. Il est bon d'observer que dans les temps mêmes où les conquérans espagnols s'élevaient avec tant de raison contre d'abominables sacrifices, l'inquisition en autorisait de semblables dans leur pays, puisque brûler des hommes n'est pas moins barbare que de les égorger. Honneur au héros de l'humanité, qui vient de détruire en Espagne cette horrible profanation d'une religion de douceur, de paix et de charité!

Lainez joue Cortez avec le feu, l'énergie et la noblesse que le rôle exige; Lays représente Télasco, et rend très-bien le caractère de ce fier Mexicain : il se distingue comme chanteur, surtout dans le bel air *O patrie*, etc. Dérivis est excellent dans le rôle du grand-prêtre.

Il est difficile à l'auteur de *la Vestale* de se surpasser lui-même; il semble cependant que *Fernand Cortez* présente un style encore plus large, des conceptions encore plus hardies et plus neuves. Le compositeur a ménagé habilement des contrastes entre la passion d'Amazily et le courage calme de Cortez, entre les mœurs mexicaines et les mœurs espagnoles; il a fidèlement conservé la couleur locale : on sent partout l'intention de pratiquer ce grand principe, qui veut que le chant reproduise le ton naturel de la parole. Les airs de danse sont d'une originalité remarquable. Il faut, pour asseoir un jugement assuré sur cette musique, la voir plus d'une fois; une première représentation n'est encore qu'une répétition générale. (30 novembre 1809.)

ORATORIO.

LA CRÉATION DU MONDE.

Depuis qu'en France on sacrifie aux arts, jamais assemblée plus nombreuse et plus brillante ne s'était réunie pour rendre à la musique un hommage solennel. Les grands artistes de tous les pays ne sont point des étrangers pour la nation française ; nous l'avions déjà vue attirer dans son sein les Piccini, les Gluck, les Sacchini ; s'enrichir de leurs productions, s'enorgueillir de leurs talens. Si elle n'a pas eu l'avantage de posséder Haydn, elle honore du moins sa personne dans le plus beau de ses ouvrages ; elle s'est approprié ce chef-d'œuvre par son ardeur à l'accueillir, et, pour ainsi dire, à l'adopter. L'exécution de ce sublime oratorio est un triomphe aussi glorieux pour la France que pour la patrie de cet artiste immortel. Les grands hommes sont à la nation qui sait les juger.

L'Angleterre s'efforce en vain de transplanter à grands frais les arts sur un sol ingrat et stérile, où ils ne peuvent jamais se naturaliser, tandis qu'ils croissent et fleurissent en France comme dans leur terre natale. L'Anglais paie les arts sans savoir en jouir ; la sensibilité du peuple français leur accorde le prix

le plus noble et le plus flatteur pour l'artiste, l'admiration et l'enthousiasme.

Quand notre Opéra n'était qu'un lutrin de cathédrale, et notre musique un insipide plain-chant, notre indigence orgueilleuse dédaignait les richesses de ses voisins ; notre sottise attachait une espèce de civisme à rejeter les compositions étrangères, pour ne pas discréditer nos manufactures nationales ; on n'était pas bon Français quand on préférait la musique italienne à la musique française. L'abondance, en nous éclairant, nous a rendus plus généreux et plus justes. Aujourd'hui que nous sommes riches en virtuoses, riches en compositeurs, aujourd'hui que nous n'avons point à rougir des comparaisons, tous les grands artistes nous appartiennent, tous les grands talens ont chez nous le droit de bourgeoisie : nous savons admirer les étrangers depuis que nous faisons des choses que les étrangers peuvent admirer.

Ces fiers Germains, qui luttèrent long-temps contre les armes romaines, disputent encore aujourd'hui à l'Italie moderne le sceptre de l'harmonie. Qui jamais eût pu croire que les Sicambres et les Chérusques deviendraient des Orphées ? et qu'au milieu de ces sombres forêts, asile éternel de la barbarie, on verrait un jour se renouveler les prodiges de l'art, réservés aux climats voluptueux de la Grèce et de l'Ausonie ? Peut-être sera-t-on moins surpris si on se rappelle que les fondateurs de la musique, que Linus et Orphée étaient nés dans la Thrace, contrée non moins sauvage alors que l'Allemagne. Quelle devait être en effet la férocité de ses habitans, puisque ce même Orphée, qui sut amollir les chênes et les rochers du pays, n'en put attendrir les femmes !

Les Italiens et les Allemands se sont partagé les

deux domaines de la musique, qui n'étaient pas faits cependant pour être séparés, l'harmonie et la mélodie. Les airs sont en Italie, et les accompagnemens en Allemagne; d'un côté se trouvent les scènes, de l'autre les symphonies, et les Alpes s'élèvent entre les orchestres et les théâtres. C'est aux bons compositeurs français qu'il appartient de rapprocher et de marier des objets qui doivent être fondus ensemble.

L'oratorio d'Haydn, tout admirable qu'il est, laisse apercevoir une trace légère du goût et de la manière germaniques : les chœurs sont parfaits, les accompagnemens sublimes, les effets d'harmonie dignes d'un grand maître; toutes les parties de l'orchestre ne laissent rien à désirer; mais on cherche quelquefois cette mélodie céleste et ces chants divins commandés par le sujet, et que le génie seul inspire. Les trio n'ont pas toujours des motifs assez heureux. Les sujets chargés de la partie du chant ont soutenu leur réputation; mais l'organe de Chéron excite des regrets, même en procurant des jouissances. Si quelquefois la voix douce et légère de Garat n'a pu atteindre à la hauteur de ce grand caractère musical, ce délicieux chanteur s'est montré avec tous ses charmes dans plusieurs morceaux, et spécialement dans l'air : *Brillant de grâce et de beauté*, qui s'est trouvé beaucoup plus convenable que les autres au genre de son talent. Madame Barbier-Walbonne, par le goût exquis et la pureté de son chant, a mérité les applaudissemens des connaisseurs; mais en général les instrumens l'emportent sur les voix.

On ne peut donner trop d'éloges au zèle et à l'activité de l'administration de l'Opéra, qui n'a rien négligé de ce qui pouvait contribuer au succès de cette entreprise brillante. Quand on n'a point essayé

soi-même le travail ingrat de la parodie, il est difficile d'apprécier le goût, l'intelligence et l'art que M. de Ségur a mis dans la traduction du canevas allemand. Malgré l'asservissement le plus scrupuleux à la phrase musicale, malgré les obstacles que lui présentaient la tournure bizarre et les défauts grossiers de l'original, il a su tirer de ce chaos, et, pour ainsi dire, créer un petit poëme où tout est lié et suivi, et dont le style a le mérite propre du genre. Il serait bien injuste de soumettre ses vers à la même censure que des vers de tragédie ; mais ils ont l'élégance et l'agrément que doivent avoir des vers faits pour être chantés. Tenons-lui compte du sacrifice qu'il a fait à la gloire d'Haydn et au triomphe de la musique : la modestie avec laquelle il a réclamé une indulgence dont il n'avait pas besoin, honore tout à la fois son caractère et son talent. (5 nivose an 9.)

SAÜL.

Lorsque le culte catholique, qui réellement est celui des neuf dixièmes du peuple français, était reconnu par la loi culte public et national, les spectacles étaient interrompus pendant trois semaines vers le temps de Pâques, par égard pour la sainteté des fêtes que l'Église romaine célèbre à cette époque : mais, par une de ces contradictions bizarres qui ne sont que trop ordinaires dans l'ordre social, les spectacles du boulevard et de la foire, les plus indécens et les plus dangereux pour les mœurs, restaient ouverts une semaine de plus ; les comédiens des grands théâtres allaient pendant ce temps-là distraire la province de ses occupations religieuses, et troubler, par leur art profane, les plus augustes mystères : le

salut des provinces était moins cher au gouvernement que celui de la capitale, quoiqu'en général il y eût beaucoup moins de piété dans la capitale que dans les provinces.

Pour tenir lieu de spectacles, on avait établi un concert soi-disant spirituel, quoiqu'il n'eût rien de spirituel que des motets que les maîtres de chapelle y faisaient souvent exécuter : du reste, on y chantait des morceaux d'opéra et des ariettes italiennes très-profanes, et même, dans toute la signification du terme, très-peu *spirituelles*. Cet établissement avait de grands avantages : il ouvrait aux virtuoses étrangers et nationaux une espèce de lice; il fournissait aux compositeurs les moyens d'étaler leurs productions devant le public; c'était, pour ainsi dire, une espèce d'exposition des talens et des ouvrages de musique, qui durait trois semaines. L'interruption même des autres spectacles, abstraction faite de tout motif religieux, était un bien. Ce temps était employé à la réparation des salles, à tous les changemens, embellissemens et améliorations nécessaires; il prévenait la satiété qui résulte à la longue de l'usage continu des choses les plus agréables : d'ailleurs, ce concert, situé au palais des Tuileries, se présentait comme un lieu de repos et un rendez-vous commode aux promeneurs de Longchamps, qui venaient s'y délasser, par les charmes de la musique, des fatigues de la course.

Aujourd'hui la loi ne ferme plus les théâtres; mais les acteurs de la scène française regardent comme un devoir de bienséance d'interrompre leurs spectacles pendant les trois jours consacrés aux promenades de Longchamps : le théâtre des Arts, se portant héritier du concert spirituel, prétend le remplacer par des

oratorio, espèce d'opéras religieux usités en Italie, et dont le sujet est ordinairement puisé dans l'histoire sainte : ces ouvrages ne sont pas plus dramatiques que les opéras profanes du même pays; tout y est sacrifié à la musique; ce ne sont que des concerts, sans action et sans intérêt.

A cet égard, l'oratorio français de *Saül* ressemble parfaitement aux oratorio italiens : ce n'est pas que l'histoire de ce premier roi des Hébreux ne soit pathétique et terrible : Saül réprouvé de Dieu, Saül luttant, avec la rage du désespoir, contre l'irrévocable arrêt qui le condamne, est un personnage qui a quelque ressemblance avec ces héros du théâtre grec, poursuivis par le destin, entraînés à leur perte par l'inexorable courroux des dieux. Le désastre de ce monarque infortuné est propre à inspirer la terreur des vengeances célestes. Nous avons plusieurs tragédies de *Saül*, parmi lesquelles on distingue celle de du Ryer : cet ouvrage, faible d'invention, a des détails écrits avec vigueur. Nadal a perfectionné l'ébauche de du Ryer : sa tragédie n'est pas chaude de couleur; mais le dessin et la composition ne sont pas sans mérite : elle dut son succès à une situation vraiment tragique, qui produisit un effet terrible.

Saül, furieux et désespéré, prend la résolution d'aller consulter sur sa destinée la fameuse magicienne d'Endor : il se présente devant elle sous l'habit d'un simple soldat; la sorcière, qui ne l'est pas assez pour reconnaître le roi, lui fait un accueil très-brutal; elle se répand en invectives contre les crimes et la tyrannie de Saül; elle annonce tous les fléaux prêts à fondre sur sa tête, sans se douter que c'est au roi lui-même que ses prédictions s'adressent. Saül, à qui chaque parole de l'infernale prêtresse enfonce un

poignard dans le cœur, insiste pour qu'elle évoque l'ombre du prophète Samuël ; c'est de sa bouche que ce malheureux prince veut entendre son arrêt : alors la voix de Samuël s'élève du sein de la terre, et révèle à la magicienne que c'est le roi qui vient de l'interroger. Cette femme, épouvantée, s'écrie :

> Mais que m'apprend sa voix, en montant jusqu'à moi ?
> Ah ! dieux ! je suis perdue, et vous êtes le roi !

On s'attend à chaque instant à voir paraître le spectre de Samuël; cependant il ne paraît pas, et n'en est que plus effrayant, parce qu'il frappe l'imagination, mère des terreurs paniques.

Les auteurs de l'oratorio n'ont pas eu la prétention de composer une tragédie ; ils n'ont voulu qu'ourdir un canevas pour recevoir de la musique. L'action est divisée en trois parties ; dans la première, Saül, en proie aux plus cruelles inquiétudes, invoque Samuël, dont le fantôme lui apparaît, et lui fait lire sa sentence, gravée en lettres de feu :

> Ton heure approche, et ton règne est passé.

A cet aspect, le roi tombe dans la plus profonde mélancolie : son fils Jonathas et sa fille Mérob essaient en vain de le consoler : le jeune David, avec son luth, ne réussit pas mieux.

Dans la seconde partie, on chante la victoire de David sur le géant Goliath : le cœur du roi est dévoré d'une noire jalousie, et le jeune vainqueur, pour ne pas aigrir les tourmens de l'injuste Saül, va cacher sa gloire dans le désert d'Hébron.

La troisième partie nous présente Saül vaincu, désespéré ; bientôt on vient annoncer sa mort : on tremble pour l'arche sainte ; mais le bras de David repousse le Philistin victorieux et le met en fuite à

son tour. L'oratorio est terminé par un chœur du peuple hébreu, qui exprime sa joie et sa reconnaissance : l'apparition de Samuël et la décoration qui représente le sanctuaire de l'arche, sont les deux seuls objets dont le public ait paru frappé : du reste, tout le mérite de cette action est dans la musique.

On a choisi et adapté aux différentes situations des airs et des morceaux d'ensemble des plus fameux compositeurs des écoles italienne, allemande et française. Le final de la première partie qui est de Mozart, le trio de Gossec, *O salutaris hostia,* et le dernier chœur, dont l'auteur n'est pas annoncé sur le programme, sont les morceaux qui ont fait la plus grande sensation : on a distingué aussi un air de Paësiello, chanté par Lays, qui joue le rôle de David. Un air de bravoure du même compositeur a été singulièrement applaudi, grâce à la voix délicieuse de mademoiselle Armand.

Il ne manque à cette cantatrice, pour avoir une vogue prodigieuse, que d'être Italienne ou Allemande; son organe est un des plus beaux et des plus brillans qu'il y ait en Europe; mais elle est Française : donc, suivant la logique de quelques enthousiastes, elle ne peut avoir ni l'accent, ni la sensibilité, ni l'expression et le goût, qui sont des plantes étrangères à notre sol. Cependant Garat est Français, et il vaut à lui seul deux Italiens et un Allemand : Lays est Français, et même chante à la manière française, sans soupirs, sans hoquets, sans langueur amoureuse et passionnée; et, qui pis est, il lui arrive quelquefois de chanter comme un chantre de paroisse.

Cimarosa est dans la liste des compositeurs qu'on a mis à contribution; mais, pour son honneur, il eût mieux valu ne pas le nommer. On a pris aussi

un chœur de Hindel, compositeur anglais qu'il faut laisser dans son pays. L'air que chante David pour calmer l'agitation de Saül, n'est pas trop mal choisi ; car il est soporifique : on le dit de Philidor. J'ignore si les fabricateurs de ce *pasticcio* ont toujours été dirigés par un goût sévère et impartial ; mais il me semble que Leo et Durante pouvaient leur fournir, en musique religieuse, des morceaux d'un plus grand caractère : je crois qu'ils ont très-imprudemment rappelé dans leur avant-propos cet adage :

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Il faut avoir la certitude d'être amusant pour s'appuyer d'un pareil principe : il me semble qu'à l'Opéra cette maxime doit être condamnée, comme dangereuse à l'état, et subversive de la constitution : c'est véritablement une doctrine révolutionnaire ; car si l'on veut que l'Opéra cesse d'être ennuyeux, il faut le renverser de fond en comble pour le reconstruire sur de nouvelles bases : il est encore plus de l'essence de l'Opéra d'être ennuyeux, que de la monarchie d'être despotique.

Ce que je vois de mieux dans la composition de cet oratorio, c'est l'idée de former un ouvrage lyrique de morceaux choisis dans les partitions des plus grands maîtres : le génie musical devient aujourd'hui si rare, qu'il faudrait laisser un peu reposer les compositeurs, et former la musique de nos opéras nouveaux des débris des anciens. Pourquoi souffrir que tant de richesses soient enfouies à jamais? Pourquoi ne pas ressusciter les chefs-d'œuvre de mélodie qu'a produits l'ancienne école? C'est là qu'on trouverait des airs touchans et sublimes, des duo, des trio admirables : il y en a pour tous les genres, pour toutes les situa-

tions; le difficile serait de bien choisir sans prévention, sans partialité, avec un sentiment juste et vrai. Quand on a tant de bonne musique de faite, et quand cette musique est ignorée et comme non avenue, pourquoi se casser la tête pour en composer de mauvaise? Pergolèse, Jomelli, Galuppi, Vinci, Porpora, etc., etc., seraient aujourd'hui plus nouveaux que nos compositeurs les plus modernes, dont les gentillesses sont déjà épuisées. (10 germinal an 11.)

BALLETS-PANTOMIMES.

M. GARDEL.

TÉLÉMAQUE.

Il eût été facile de faire de cet ouvrage, qui n'est qu'un ballet-pantomine, un opéra-ballet; on a pris le parti le plus sûr en n'y mettant point de paroles. On ne pouvait pas jouer un plus mauvais tour à la critique, qui s'exerce ordinairement sur les paroles et la musique, et voit à regret qu'il n'y ait jamais que des éloges pour les danses, avec un compositeur de ballets tel que Gardel.

Le ballet de *Télémaque* est si agréable, qu'on ne fait peut-être pas assez d'attention aux leçons qu'il renferme. Jamais les conseils de l'austère sagesse ne furent revêtus d'images plus riantes; jamais on ne jeta plus de fleurs sur la morale. On apprend dans ce ballet voluptueux que la volupté est un poison; que l'Amour, cet enfant si joli, et dont le sourire est si doux quand il se présente, se change en furie infernale pour déchirer le cœur qui l'a reçu; enfin, que la fuite est le plus sûr remède contre les séductions du plaisir. Mais les nymphes de Calypso dansent si bien, leurs mouvemens sont si gracieux, que les spectateurs envient le sort de Télémaque, et trouvent Mentor extravagant de s'exposer à noyer

son élève pour l'arracher à une si agréable compagnie. La jalousie de Calypso n'effraie personne sur les dangers de l'amour; au lieu de plaindre les tourmens de la déesse, on accuse son imprudence : c'est sa faute : pourquoi a-t-elle des nymphes plus aimables qu'elle?

Mademoiselle Gosselin aînée vient de faire un second essai dans le rôle d'Eucharis; son talent pour la danse avait brillé dès sa première entrée à l'Opéra ; elle vient de prouver qu'elle ne réussira pas moins dans la pantomime; elle avait eu sous les yeux un excellent modèle dans madame Gardel. On remarque avec plaisir qu'elle a su en profiter; plus elle s'en approchera, plus elle sera parfaite. Dans le grand nombre des sujets que l'école de M. Coulon a fournis à la danse de l'Opéra, mademoiselle Gosselin aînée est un de ceux qui font le plus d'honneur à leur maître.

On ne peut parler du ballet de *Télémaque* sans penser au fameux roman dont il est tiré : on a voulu donner le nom de poëme à cet ouvrage si distingué dans notre littérature : il semble que l'auteur, en lui donnant le titre modeste d'*aventures,* n'ait pas eu d'autre prétention que celle de composer un roman poétique. Sa prose est beaucoup plus vive, plus légère, plus gracieuse, et surtout plus variée, que les vers de certain poëme célèbre qu'on vante plus qu'on ne lit, et qui fait bâiller jusqu'à ses admirateurs.

Si le *Télémaque* est un roman poétique, c'est aussi un roman politique. Fénélon connaissait peu les hommes; il avait plus d'imagination que de jugement: partout il rappelle la douce chimère de l'âge d'or; partout il prêche le bonheur et la paix; il veut que les rois soient de véritables pasteurs des peuples. Ses maximes de gouvernement sont des idylles; il parle

sans cesse de prairies émaillées de fleurs, de troupeaux bondissans, de bergers jouant de la flûte. Il était nourri du lait de la poésie ancienne ; son esprit romanesque fut la source de ses erreurs théologiques et politiques. Il croyait qu'il fallait aimer Dieu pour lui-même, que le premier devoir de ceux qui gouvernent les hommes est de les rendre heureux. Ces systèmes parurent bizarres aux docteurs en théologie, aux courtisans, au roi et au pape. La doctrine de Fénélon fit ses malheurs, si ce fut pour lui un malheur d'être exilé de la cour, et d'honorer sa retraite par les plus grandes vertus.

On croit que le *Télémaque* fut composé pour l'instruction du duc de Bourgogne, dont Fénélon était précepteur. Voltaire n'est pas de cet avis, et, suivant son usage d'appuyer toujours ses opinions historiques de l'autorité de quelque grand seigneur, il cite le témoignage du marquis de Fénélon, neveu du prélat. Jusque-là tout est bien : le neveu de Fénélon pouvait savoir mieux qu'un autre si son oncle avait composé le *Télémaque* pour l'instruction du duc de Bourgogne ; mais, voulant à son tour fortifier, par un raisonnement de sa façon, l'autorité du marquis, Voltaire s'égare, et n'avance qu'un sophisme très-faible. « En effet, dit-il, il n'eût pas été convenable « que les amours de Calypso et d'Eucharis eussent « été les premières leçons qu'un prêtre eût données « aux enfans de France. » Alléguer qu'une chose n'est pas convenable pour prouver qu'un homme ne l'a pas faite, c'est une singulière manière de raisonner pour un philosophe : on prouverait aisément, avec la même logique, que Fénélon n'a pas donné dans les rêveries de madame Guyon ; il n'y aurait qu'à dire : En effet, il n'était pas convenable qu'un

précepteur des enfans de France se fît le disciple d'une femme visionnaire, qui courait le monde avec son directeur, et dogmatisait pour se faire un parti dans l'Église. Cela était bien plus fou, bien moins convenable et moins décent pour un sage, d'adopter les songes d'une folle, que de tracer les malheurs de l'amour sous l'allégorie ingénieuse de Calypso et d'Eucharis. Si Fénélon a pu être la dupe des fausses révélations d'une bigote, il a pu s'imaginer que de belles descriptions des maux de l'amour étaient propres à prémunir le cœur d'un jeune prince contre cette passion fatale.

Dans quelque vue que Fénélon ait composé le *Télémaque,* il est certain qu'on y trouve une satire indirecte du gouvernement et de l'ambition de Louis XIV. Le prélat a-t-il eu l'intention de faire cette satire? Il n'est pas douteux que, s'il a eu cette intention, il a eu tort, et un tort inexcusable; car il n'avait pas même l'espoir d'être utile. Son livre était trop chimérique pour qu'on fût tenté d'en réaliser les rêves, et si on l'eût entrepris, il n'en serait résulté qu'une révolution funeste à l'Europe, et pire que le mal qu'on eût voulu guérir. Au reste, si Fénélon a été persécuté par un roi et condamné par un pape, son courage et sa soumission l'ont vengé de l'un et de l'autre. Des écrivains qui n'aimaient ni les papes ni les rois l'ont dédommagé de cette persécution et de cette condamnation par des éloges extraordinaires qu'aucun d'eux n'avait jamais accordés à un homme d'église; et, malgré sa piété et sa dévotion bien reconnues, ils ont fait un philosophe de l'archevêque. (12 janvier 1813.)

LE JUGEMENT DE PÂRIS.

La première partie du ballet est consacrée aux réjouissances des noces de Thétis et de Pélée : cette fête est troublée par la Discorde, qui jette la pomme d'or au milieu du bal pour se venger de n'y avoir pas été invitée. Cette partie, vide d'action, se soutient par l'agrément et la variété des danses : la seconde, beaucoup plus intéressante, est vraiment *le jugement de Pâris*.

Ce sujet, l'un des plus gracieux de la mythologie, a souvent été traité. En 1718, l'abbé Pellegrin fit représenter une pastorale héroïque en trois actes, intitulée *le Jugement de Pâris*. La même année, Dorneval en fit une parodie à la foire Saint-Laurent, et cette parodie eut du succès. Il parut aussi, les uns disent en 1731, les autres en 1751, un ballet pantomime sous le même titre : la représentation en fut très-piquante, parce qu'elle avait rapport à une anecdote du temps. Junon, Pallas et Vénus désignaient trois beautés alors célèbres, qui partageaient le public, et l'auteur du ballet s'était lui-même constitué le Pâris de ces trois déesses. Le ballet est mort, ainsi que les belles qui lui avaient donné quelques instans de vie : celui de M. Gardel vivra plus long-temps, parce qu'il est fondé, non pas sur une mode du jour et sur une vogue passagère, mais sur le talent du compositeur et sur le mérite de l'exécution.

Les anciens avaient mis aussi en pantomime le jugement de Pâris, et nous en avons un extrait très-curieux dans le dixième livre de *l'Ane* d'Apulée. Le théâtre représentait le mont Ida tel qu'Homère l'a dépeint, couvert de bois et de verts ombrages : du

sommet on voyait jaillir une source d'eau vive qui formait un ruisseau ; sur ses bords, des chèvres paissaient sous la conduite d'un berger magnifiquement vêtu à la phrygienne ; sa robe était ornée d'une broderie de diverses couleurs, et sur sa tête brillait une tiare d'or ; c'était Pâris, fils du roi Priam. Un autre jeune garçon, représentant Mercure avec de beaux cheveux blonds, deux petites ailes dorées et un caducée à la main, s'avançait en dansant vers Pâris, et lui présentait une pomme d'or, lui faisant entendre, par signes, l'usage qu'il devait en faire.

Les trois déesses paraissaient ensuite : Junon, le sceptre à la main et la tête ceinte d'un diadême qui n'était autre chose qu'un bandeau blanc ; Pallas avec le bouclier, la pique et un casque couronné d'olivier; Vénus, presque nue : un voile transparent, de couleur d'azur, et qui flottait au gré du vent, couvrait à peine ses beautés les plus mystérieuses.

Junon s'offrait à Pâris, accompagnée de deux jeunes gens représentant Castor et Pollux, avec un casque rond sur la tête, surmonté de deux étoiles. La déesse, par ses gestes, promettait au berger l'empire de l'Asie, s'il lui adjugeait le prix de la beauté. Pallas s'avançait à son tour, suivie de deux jeunes guerrières l'épée nue à la main ; elle dansait aux sons des instrumens militaires, et faisait entendre au juge que s'il lui accordait la victoire, elle le rendrait le plus fameux des conquérans. Enfin Vénus, environnée des Amours et des Grâces qui sèment des fleurs sur son passage, s'approchait de Pâris au son des flûtes lydiennes ; elle prenait devant lui les attitudes les plus voluptueuses, lui lançait les regards les plus passionnés, et, par les mouvemens les plus expressifs, faisait connaître au berger que s'il la déclarait la plus belle des

déesses, elle le rendrait possesseur de la plus belle des femmes. Le jeune Phrygien, séduit par cette promesse, lui présentait la pomme.

Tel est le plan de l'ancienne pantomime; tel est aussi à peu près celui du ballet de M. Gardel, du moins pour ce qui concerne le jugement de Pâris; et peut-être eût-il bien fait de s'en tenir à ce qui constitue son sujet, sans y mêler les noces de Thétis. Quant à l'exécution, si l'on en juge par l'enthousiasme qui règne dans ce récit d'Apulée, il paraît qu'elle était parfaite dans l'ancienne pantomime, et nos yeux peuvent nous convaincre que celle du ballet moderne ne laisse rien à désirer.

Ce qui est assez comique, c'est qu'après avoir galamment esquissé cette charmante composition, Apulée s'emporte très-grossièrement contre les juges qui se laissent corrompre; et l'invective est encore plus originale, parce qu'elle est dans la bouche d'un âne. L'auteur de la parodie, jouée à la Foire en 1718, s'est contenté de lancer à ce sujet une épigramme contre les déesses de l'Opéra, qui se laissent séduire par des présens.

Junon dit à Pâris :

> Tu décides sur les présens,
> Au lieu de juger sur nos charmes.
>
> PALLAS.
>
> Est-ce là juger sainement ?
>
> PÂRIS.
>
> L'Opéra fait-il autrement ?

Les théâtres chantans se vengeaient alors par des épigrammes du tribut qu'ils étaient obligés de payer à l'Opéra; mais celle de Dorneval n'a pas le sens commun; car, précisément, Pâris *juge sur les charmes,* et ne *se décide point par les présens.* On voit

que l'auteur forain a voulu dire que les nymphes d'Opéra de ce temps-là n'accordaient la victoire qu'à ceux qui étaient assez riches pour l'acheter ; mais il fallait trouver une meilleure occasion de le dire. (29 messidor an 13.)

LA DANSOMANIE.

La Dansomanie ! quel titre barbare ! tandis que les moindres bateleurs et les artistes les plus obscurs parent leurs affiches d'étymologies grecques ! quelle monstrueuse accolade de *manie* qui est grec, avec *danse* qui est français ! Jamais peut-être on n'a prodigué avec autant de pédanterie qu'aujourd'hui les termes savans, les expressions techniques, quelquefois même à contre-sens, comme dans le titre de *Prytanée* donné à un de nos anciens colléges, et celui d'*Odéon* dont on a décoré le théâtre du Luxembourg. Puisque toute notre science de l'antiquité se réduit maintenant à quelques dénominations grecques et latines, je suis étonné que M. Gardel ne se soit pas mis à la hauteur de notre érudition actuelle. Il s'est excusé gravement dans une note sur sa hardiesse à se servir d'un terme qui n'est point français ; ne devait-il pas plutôt demander grâce pour la barbarie qui lui fait employer un mot qui n'est pas grec ?

Ce qui est bien plus surprenant que le titre, c'est le sujet. Est-il bien prudent à un membre de l'Opéra de ridiculiser la folie de la danse ? N'est-il pas trop heureux pour le théâtre de la République et des Arts, que le public soit entiché d'une pareille folie ; que les jolies femmes attachent plus de prix aux pas d'un danseur qu'aux vers d'un poëte, et que des mouvemens

du corps, purement mécaniques, qui ne disent rien à l'esprit ni à l'âme, inspirent plus d'enthousiasme que les plus beaux airs et les plus belles scènes? La dansomanie devait être pour l'Opéra un ridicule privilégié, et, pour ainsi dire, sacré; et il ne fallait point avertir le public de la frivolité d'un art qui est le père nourricier de ce théâtre.

Les réflexions de l'auteur sur son nouveau ballet ne sont pas moins extraordinaires que tout le reste. Après être resté sept ans dans une oisiveté apparente, accusé par ses amis, *dénoncé comme coupable de stérilité,* il se détermine enfin à reparaître au grand jour et à confondre ses dénonciateurs par des preuves éclatantes de sa fécondité, et c'est par une *plaisanterie* qu'il annonce au public son réveil; il ressuscite par une *bluette;* et, pour écarter le reproche de stérilité, il accouche d'un *rien.* Le soin de sa gloire, et même, j'ose le dire, le respect pour le public, lui faisaient un devoir de signaler par un ouvrage important sa rentrée dans la carrière. Pour un compositeur aussi laborieux, *qui n'a cessé de travailler, et qui travaille toujours,* cette bagatelle est une production trop mince. Ses travaux, il est vrai, *lui ont valu quatre ouvrages reçus;* mais il faut attendre qu'ils soient joués et applaudis pour que cette valeur soit quelque chose de réel. Quant à ceux qui *gémissent en porte-feuille,* le public ne leur tient point compte de leurs gémissemens, puisqu'il ne jouit point encore de leur mérite. Il eût bien mieux valu n'avoir pas tant d'ouvrages en porte-feuille, et en donner un au public qui marquât davantage, et qui fût plus digne de l'auteur de *Psyché,* de *Pâris,* etc. Quoique M. Gardel n'ait peut-être pas mis dans le style de ses réflexions assez de modestie, il en a réel-

lement trop mis dans son nouveau ballet, qui, de son propre aveu, ne mérite pas même ce titre : ce n'est qu'un cadre où il n'a eu d'autre espèce de prétention que celle d'*offrir sous le masque de la gaîté les grâces et les divins talens* des danseurs de l'Opéra. Mais il semble que tous les ballets de l'Opéra ont le même objet, et *la Dansomanie* n'a sur les autres que l'avantage d'offrir ces divins talens avec un degré de comique et de folie de plus.

Le dansomane est un véritable enthousiaste des entrechats et des jetés-battus, qui n'a d'autre plaisir que de voir danser, et qui danse, ou plutôt qui saute et bondit lui-même continuellement. Un jeune officier lui demande sa fille en mariage; mais il la lui refuse parce qu'il ne sait pas danser la gavotte de Vestris. La femme du dansomane imagine un stratagême pour surprendre *la religion dansante* de son mari : un Chinois, un Turc et un Basque, chacun à la tête de sa quadrille, déclarent au dansomane qu'ils aspirent à la main de sa fille; et puisqu'elle doit être le prix de celui qui dansera le mieux, ils le choisissent pour juge du combat. Le Chinois commence, et ravit le dansomane par la nouveauté de ses pas. Le Turc paraît ensuite; mais sa gravité ennuie le juge, qui le chasse brusquement. Enfin le Basque s'élance, et bientôt le dansomane, transporté de sa légèreté extraordinaire, de sa vivacité et de ses grâces, le proclame vainqueur, et lui donne sa fille. Ce Basque est le jeune officier, et ce jeune officier c'est Vestris. Le public a partagé l'enthousiasme du dansomane, et confirmé son jugement. Cette idée, assez ingénieuse, est trop délayée dans une foule de petits détails; il ne faudrait qu'un acte à ce ballet, l'action en serait beaucoup plus vive. M. Goyon rend avec beaucoup de feu

et de comique le personnage du dansomane; et son valet, presque aussi fou que le maître, est aussi parfaitement joué par M. Branchu : ce sont les deux seuls rôles qui demandent un jeu et une espèce de talent indépendans de la danse.

Le mérite de *la Dansomanie* est de réunir presque tous les acteurs dansans de ce théâtre, et de les employer d'une manière propre à faire valoir leurs talens. Malgré la longueur du ballet, le vide de l'action, l'exécution est si parfaite, qu'elle a excité des applaudissemens vifs et fréquens. L'auteur du ballet a régalé le public d'une espèce de concerto de violon, et d'un menuet dans lequel il a déployé toutes les grâces de la vieille cour. Historien fidèle, je suis obligé de dire qu'au milieu des plus agréables talens, ce qui a été le plus vivement senti du public, ce qui a été applaudi avec le plus de transport, c'est la décoration du second acte, qui représente un salon orné pour une fête, quoique cependant l'illumination en soit trop pâle. (27 prairial an 8.)

ACHILLE A SCYROS.

HOMÈRE avait chanté les exploits d'Achille devant Troie. Plusieurs siècles après, Stace, poëte déclamateur, d'une imagination déréglée et de très-peu de sens, s'avisa de vouloir écrire en vers toute la vie d'Achille; sa muse voulut embrasser le héros tout entier, sans songer que dans la vie d'un héros tout n'est pas héroïque. Il prit Achille au berceau, et son dessein était de le conduire jusqu'à la mort; mais la mort l'empêcha lui-même d'achever ce projet extravagant, dont le moindre inconvénient eût été de

forcer souvent le poëte latin à traiter les mêmes sujets que le poëte grec.

Il ne nous reste de son *Achilléide* que deux livres, qui contiennent quelques détails sur la première éducation d'Achille; le stratagême de sa mère, qui, pour le dérober à la mort dont il est menacé devant Troie, le déguise en fille, et le cache dans le palais de Lycomède, roi de Scyros. Ce palais est pour Achille une espèce de sérail où il se trouve enfermé avec des filles : il y signale son courage par le seul exploit qui soit à sa portée dans un pareil séjour; au milieu du tumulte d'une orgie, il emporte d'assaut la fleur virginale de Déidamie, fille de Lycomède; mais il répare cette saillie de jeune homme par le mariage. Aussitôt qu'Ulysse lui montre des armes, il ne soupire plus que pour la gloire : son enthousiasme guerrier trahit son déguisement; il s'embarque avec les princes grecs pour le siége de Troie. Telle est l'esquisse du poëme de Stace, ouvrage dont le sujet est peu digne de la poésie, et qui devait rester dans l'oubli.

Cependant l'abbé Métastase, poëte de la cour de Vienne, voulant composer une pièce capable d'embellir les fêtes du mariage du duc de Lorraine avec la reine de Hongrie, fit un opéra du poëme de Stace, sous le titre d'*Achille à Scyros*. Cet opéra de circonstance eut un succès brillant : on le traduisit en français, et Guyot de Merville osa même transporter sur la scène française cette aventure galante, qu'il habilla en *tragi-comédie*. Ne pouvant se dissimuler combien un héros, déguisé en femme et enfermé avec des filles, était indécent et risible sur un théâtre aussi noble, l'auteur sollicita l'indulgence du public par un compliment qui fut débité avant la première représentation.

Sans prétendre justifier l'irrégularité d'un pareil sujet, Guyot de Merville se bornait à prier le public de vouloir bien écouter jusqu'à la fin, afin de pouvoir le juger avec connaissance de cause. Le compliment procura quelque succès à cette mauvaise tragi-comédie, aujourd'hui absolument inconnue.

Les absurdités mythologiques ne conviennent point à une scène régulière : elles sont mieux placées à l'Opéra, pays des enchantemens et des illusions, où l'on se propose de parler aux sens bien plus qu'à l'esprit; et cependant, lorsque Danchet, en 1735, donna son opéra d'*Achille et Déidamie,* dont Campra avait composé la musique, l'ouvrage tomba. Il est vrai que la chute pouvait être attribuée à la faiblesse des auteurs autant qu'au choix du sujet. Danchet et Campra étaient alors dans l'âge où l'on radote, ce qui fit dire au poëte Roy : « *Achille et Déidamie ! peste,* « *ce ne sont pas là des jeux d'enfans,* faisant allusion à l'extrême vieillesse du poëte et du musicien.

Riccoboni et Romagnesi parodièrent l'opéra de Danchet et de Campra; un certain Caroleti travestit aussi à l'Opéra-Comique Ulysse en raccoleur, qui enrôle le jeune Achille. Il faut convenir que le sujet prêtait aux plaisanteries et aux parades foraines, et même il y a quelques années qu'on l'a mis en vaudeville. Ces considérations n'ont pas détourné M. Luce de Lancival de bâtir, sur un fond aussi graveleux, une espèce de poëme épique. Stace était peut-être excusable de présenter l'enfance et les premières aventures de son héros, puisqu'il se proposait de réparer ensuite son honneur en chantant des exploits plus graves, plus glorieux, plus dignes d'occuper la lyre d'un poëte. M. Luce, au contraire, semble avoir borné sa carrière épique à ce qui n'était que l'exorde

de Stace : il n'a voulu célébrer que les entreprises amoureuses d'Achille ; il a compté avec raison sur la richesse de son imagination et les grâces de son style, pour répandre quelque intérêt sur un sujet aussi frivole et sur un exploit aussi commun ; car, s'il ne fallait, pour être le héros d'un poëme épique, que ravir les premières faveurs d'une jeune fille, il y aurait plus de héros que de poëtes pour les chanter.

Un des avantages les plus flatteurs du poëme de M. Luce de Lancival, est d'avoir fourni un sujet au talent de M. Gardel : le compositeur a mis en danse ce que le poëte avait mis en vers. Lu par toutes les belles, M. Luce doit s'applaudir encore d'être dansé par les plus charmantes nymphes de l'Opéra : la langue dans laquelle on a traduit ses vers, n'en affaiblira point l'expression ; les pas brillans des Duport, des Gardel, des Bigottini, des Delille, etc., valent les meilleurs hémistiches ; l'élève de Calliope n'a pas plus d'élégance et de volupté dans son style, que les élèves de Terpsichore n'en ont dans leurs mouvemens et dans leurs attitudes. Le ballet, rival du poëme, bien loin de nuire à son succès, ne fera qu'augmenter sa célébrité, et l'on ne quittera M. Luce dans le cabinet que pour aller le retrouver au théâtre.

M. Gardel, quoique imitateur, n'en est pas moins original ; et la manière dont il a rendu dans son idiome les beautés du poëme, peut être regardée comme une véritable création. Moins le sujet lui fournissait d'action, plus il a fallu couvrir ce vide par le charme des détails, l'élégance des dessins et la variété des tableaux : il a bien fait de donner à Lycomède une foule de filles, et de peupler son palais d'un essaim de jeunes beautés. Le magasin de l'Opéra en est si bien fourni, qu'il n'a dû être embarrassé que du

choix; mais la difficulté était de trouver un Achille qui ne fût pas ridicule et choquant sous le costume féminin. Heureusement la jeunesse de Duport, sa vigueur unie à une figure enfantine, ont levé le plus grand obstacle au succès de ce ballet : quant à Déidamie, le compositeur en avait une sous sa main, telle qu'on pouvait la désirer pour la finesse, l'expression et les grâces.

La nature même d'un spectacle tel que l'Opéra, consacré au merveilleux, à la galanterie et aux amours, excuse ce que le déguisement d'Achille peut avoir de contraire à la bienséance. Cependant, lorsque les filles de Lycomède, fatiguées de la danse, succombent au sommeil; lorsque le jeune Achille, très-éveillé, en contemplant ces beautés endormies, paraît en proie à la violence de ses désirs, une situation aussi singulière et aussi vive a d'abord blessé la délicatesse des spectateurs; mais bientôt, entraînés par le charme du jeu des acteurs, ils n'ont pu s'empêcher d'applaudir à cette lutte de la pudeur et de l'amour exécutée avec une si grande perfection. Le combat finit par un baiser qu'Achille ravit sur les lèvres de Déidamie, larcin qui fait pousser à la belle un cri de surprise ou de terreur : c'est avec cet adoucissement que M. Gardel a traduit l'emportement amoureux d'Achille, beaucoup plus grave dans ses effets chez M. Luce.

Ulysse et Diomède, qui viennent chercher Achille à la cour du roi de Scyros, donnent à la scène plus de mouvement, et font succéder des images guerrières à des tableaux voluptueux. Les ruses d'Ulysse, pour découvrir Achille sous les habits qui déguisent son sexe, les divers incidens qui développent le caractère du jeune héros, les inquiétudes jalouses de

Déidamie, qui voit la gloire prête à lui enlever son amant, animent le théâtre, et soutiennent l'attention jusqu'au moment où le fils de Thétis, se jetant sur les armes qui s'offrent à sa vue, révèle par son ardeur martiale le secret de son travestissement.

Quoiqu'on ne trouve pas dans ce ballet toute l'action nécessaire à ces sortes d'ouvrages, ce défaut est avantageusement réparé par l'agrément et la variété des danses, par la légèreté, la précision et la grâce des évolutions, par le spectacle de cette foule de jeunes filles, la plus belle de toutes les décorations; en un mot, par la réunion de ce que l'Opéra possède de plus brillant dans les deux sexes. Vestris n'a qu'un rôle assez court; mais il est assez long pour lui donner le temps de mériter les suffrages les plus flatteurs. Pendant tout le cours de la représentation, le ballet a été vu avec plaisir et favorablement accueilli : cependant quelques sifflets se sont fait entendre quand on a baissé la toile; mais les applaudissemens ont bientôt pris le dessus. M. Gardel, vivement demandé, s'est rendu à l'empressement des amateurs. (29 frimaire an 13.)

PAUL ET VIRGINIE.

Nous avions déjà, sous le titre de *Paul et Virginie*, un opéra comique très-connu; voici un ballet sur le même sujet : on en promettait un autre au théâtre de la Porte-Saint-Martin; il y en a qui sont encore en porte-feuille, et, pendant que j'écris, peut-être quelque compositeur arrange-t-il les scènes et les pas d'un nouveau ballet de *Paul et Virginie*, tant ce sujet a obtenu de vogue depuis quelque temps.

Tout le monde connaît le joli petit roman que

M. Bernardin de Saint-Pierre a joint à son grand ouvrage des *Études de la Nature*. Le petit roman a fait plus de fortune que le grand ouvrage : c'est dans les amans et dans les amours qu'on aime à étudier la nature ; ce sont là les animaux et les végétaux les plus curieux de l'histoire naturelle pour le commun des hommes.

Paul et Virginie sont deux jeunes plantes ou plutôt deux jeunes arbres qui, se trouvant à côté l'un de l'autre, s'efforcent d'entrelacer leurs rameaux ; on veut les séparer, on contrarie leur penchant ; mais ils triomphent des obstacles, et finissent par se réunir. Je sais que c'est là le fond de tous les romans : on n'y voit jamais que des amans traversés dans leurs amours, et dont les aventures se terminent par le mariage. Sous ce rapport, Paul et Virginie ressemblent à tous les héros de romans passés, présens et futurs ; mais ce qui les distingue essentiellement, c'est d'abord la scène où ils paraissent : ils habitent, pour ainsi dire, un autre monde, un pays où les lois et les préjugés de la société ne gênent point les inclinations naturelles ; ce sont des amans de l'âge d'or, des élèves de la simple nature. Paul et Virginie ont beaucoup d'affinité avec Annette et Lubin, si ce n'est que Virginie est presque prude en comparaison d'Annette. Enfin, ce qui achève de rendre intéressans les deux amans de l'Ile-de-France, ils sont vertueux, humains, compatissans, et paraissent aussi sensibles au plaisir de faire du bien qu'au plaisir d'aimer : c'est là sans doute la belle nature.

Le lieu de la scène, choisi par l'auteur du roman, lui a procuré l'avantage de varier son tableau par le contraste de deux races d'hommes très-différentes, et par l'opposition du noir au blanc. Quoique les

blancs et les noirs ne forment pas deux espèces distinctes et séparées, il est évident que la nature semble avoir voulu donner aux blancs une supériorité marquée : ils sont au-dessus des noirs par cette même faculté intellectuelle, et surtout par cette perfectibilité qui distingue l'homme de l'animal; mais si les noirs ont moins d'esprit et de raison, la nature semble avoir voulu les en dédommager par les qualités physiques dont ils sont communément mieux pourvus.

La découverte du Nouveau-Monde et les progrès du commerce ont fait des noirs les animaux domestiques des blancs. Les bœufs et les chevaux labourent nos terres en Europe; les nègres travaillent à nos sucreries et à nos plantations d'Asie et d'Amérique; ce sont des auxiliaires que la nature ne nous a pas donnés, mais que notre industrie nous a soumis. Les maîtres, il faut en convenir, ont abusé et abusent encore de leur pouvoir qu'ils appellent leur droit; mais ces abus, qu'on a fort exagérés, ne justifient pas les funestes sophismes de quelques soi-disant philosophes, qui, sous le nom d'*amis des noirs*, ont fait couler à grands flots le sang des blancs, porté la discorde et le ravage dans nos colonies, et montré à l'univers, d'une manière éclatante, que les mauvais raisonneurs sont les plus grands fléaux de la société, et que le genre humain n'a point de plus mortels ennemis que les fanatiques d'humanité.

Jamais sujet ne fut plus favorable à la danse que celui de *Paul et Virginie :* on sait que la danse est la passion des nègres; c'est leur unique consolation; ils s'y portent avec une ardeur incroyable; rien n'égale la souplesse de leurs membres et la vivacité de leurs mouvemens. Il y aura sans doute des danseuses de l'Opéra qui ne seront pas contentes de l'espèce de

peinture qu'elles sont obligées d'employer : elles trouveront fort étrange de mettre du noir au lieu du blanc et du rouge ; mais comme il y a dans le monde une somme presque égale de biens et de maux, et que tout se compense, s'il y a des visages qui perdent, il y en a beaucoup plus qui gagnent à ce changement de couleur, qui brouille toutes les figures et confond les belles avec les laides. Il y aura peut-être aussi des spectateurs délicats qui souffriront de voir mademoiselle Bigottini, mademoiselle Chevigny et autres, si cruellement défigurées. La couleur noire choque d'abord les yeux des blancs; on dit cependant que dans les îles ils s'y accoutument au point de la préférer.

Saint-Amand joue le rôle de Paul avec beaucoup d'énergie et de feu, et madame Gardel met dans celui de Virginie une sensibilité, une grâce, une finesse qui ne laissent rien à désirer. Aucune actrice ne sut jamais mieux allier avec la modestie et la pudeur l'expression du plus tendre amour : sa pantomime est aussi vive, aussi spirituelle, aussi parfaite que sa danse.

Un des objets les plus touchans de ce ballet, c'est la peinture de la fidélité, de l'attachement des nègres pour leurs maîtres, c'est la naïveté, la franchise de leurs sentimens et de leurs caresses, la vivacité et l'impétuosité de leurs mouvemens physiques : ces hommes ont au plus haut degré les bonnes et mauvaises qualités de la nature grossière et brute. Depuis leur naissance jusqu'à la mort, ils sont toujours enfans pour le moral ; ils conservent toutes les passions, tous les symptômes, tous les caractères de l'enfance : l'étourderie, la légèreté, l'insouciance de l'avenir, l'oubli du passé, le passage rapide de la douleur à

la joie, mais aussi très-souvent la méchanceté, la cruauté, le mensonge, l'indocilité, la paresse, vices des enfans et des esclaves.

Vestris joue le bon nègre Domingo avec beaucoup de vivacité et de naturel; son genre de danse et la nature de ses moyens s'accordent parfaitement avec le caractère du personnage : il a été applaudi comme dans ses plus beaux jours, et depuis long-temps aucun rôle ne lui avait fait autant d'honneur.

Le premier acte est celui qui a fait généralement le plus de plaisir, parce qu'il est plus gai et rempli d'un plus grand nombre de danses : le pas des nègres armés de bâtons a enlevé tous les suffrages, par la vigueur et la précision avec laquelle il est dessiné et exécuté. Le public a distingué aussi le pas de Domingo et de sa femme Marie, représentée par mademoiselle Bigottini; un autre pas de deux, exécuté par Beaupré, toujours original dans la danse comique, et par mademoiselle Chevigny, pantomime excellente, danseuse pleine d'expression, qui joint à une figure charmante l'élégance et le moelleux des attitudes. De longues maladies ont pu diminuer quelque chose de sa vigueur; mais elles ne lui ont rien ôté des qualités plus essentielles, de celles qui constituent et caractérisent véritablement l'artiste : mademoiselle Chevigny a toujours au plus haut degré la régularité, la précision des pas, la beauté des formes et des développemens; et ce qui est le complément de toutes les perfections, souvent même l'excuse de plusieurs défauts, elle possède éminemment la grâce, et à ce titre, surtout, elle doit être regardée comme un des ornemens de ce théâtre.

Au milieu de tant de figures noires ou mulâtres, dont on ne remarque que les dents et le blanc des

yeux, on remercie le compositeur du ballet d'avoir épargné le visage de mademoiselle Victoire Saulnier, de mademoiselle Millière, et de quelques autres sur lesquelles on repose avec plaisir la vue. On reproche à M. Gardel de n'avoir pas profité de toutes les images gracieuses que lui offrait le roman : il ne pouvait ni ne devait tout prendre; son art lui a dit de choisir ce qui convenait au théâtre, ce qui convenait à la danse. Le romancier est à son aise : son imagination vagabonde ne se refuse rien; mais l'auteur dramatique, l'artiste lyrique, sont environnés d'entraves. On ne peut s'empêcher d'admirer l'art que M. Gardel a mis dans l'agréable scène du miroir, où tous les signes d'étonnement se peignent si bien dans les pas et les attitudes des nègres, à l'aspect de ce bijou d'Europe, qui leur paraît un phénomène.

M. Bernardin de Saint-Pierre, qui, sans être lui-même attaché à ce qu'on appelait alors la secte philosophique, voulait cependant plaire à un siècle philosophe, n'a pu se dispenser de rembrunir son roman pastoral, par un épisode sur la cruauté des colons blancs à l'égard des nègres; il a voulu tirer parti de son sujet, et faire couler des larmes à l'aide d'un de ces tableaux de l'humanité souffrante qui avaient tant de succès dans le temps même où l'on était à la veille des plus grandes inhumanités qui jamais aient souillé l'histoire des hommes.

Dans le roman de *Paul et Virginie,* on voit un vieux nègre qui s'est enfui, parce que son maître voulait le vendre et le séparer de ses enfans : fiction peu conforme à la nature et à la vérité; les nègres, comme les sauvages, n'ont pas une tendresse extrême pour leurs enfans dès qu'ils cessent d'avoir besoin du secours du père et de la mère. Ce nègre déserteur

rencontre Paul et Virginie, qui se chargent du soin de porter ses enfans, et qui lui prodiguent tous les secours de l'humanité; mais le malheureux nègre, poursuivi par son maître, tombe enfin entre ses mains : il est prêt à subir la peine de sa désertion, lorsque Paul et Virginie viennent à bout de fléchir le barbare colon. Cet épisode a fourni à M. Gardel une des situations les plus intéressantes de son ballet; et la pantomime en est parfaitement exécutée par Goyon, qui joue le vieux nègre. Quant au fond de la doctrine, qui ne regarde point l'auteur du ballet, c'était alors la mode. Les livres composés il y a vingt ou trente ans sont pleins de déclamations et d'hyperboles sur la cruauté des maîtres envers leurs nègres : on ne voulait alors que du pathétique, quelque faux, quelque outré qu'il pût être. On se souvient de l'effet prodigieux que produisit un mémoire composé, en 1789, par un avocat-général du parlement de Bordeaux, en faveur de trois scélérats bien connus, condamnés à mort très-justement pour leurs brigandages, et qui, grâce à l'éloquence révolutionnaire du magistrat, eurent alors l'honneur de tirer des larmes des plus beaux yeux de France. Le sublime discours eut un autre avantage, celui de couvrir d'odieux notre ordre judiciaire et notre jurisprudence criminelle; ce qui, comme on voit, était très-sage et très-politique de la part d'un magistrat : il est vrai que ce magistrat était philosophe, et qu'un philosophe n'a besoin ni de sagesse ni de raison; il ne lui faut que de l'enthousiasme et des phrases : ils appellent cela du génie.

Le ballet de *Paul et Virginie* a obtenu le succès le plus brillant et le mieux mérité. Les danses sont pleines de goût et d'invention, d'une couleur vrai-

ment locale et neuve. On peut noter comme une singularité qu'on n'y remarque pas une pirouette. L'auteur a peint son sujet avec une vérité rare, et il a été parfaitement secondé par le musicien, M. Kreutzer, dont les airs très-expressifs et très-variés sont très-bien adaptés aux situations.

On se plaint qu'il y a trop peu de danses dans les deux derniers actes; mais l'intérêt et le pathétique y suppléent : M. Gardel connaît trop bien son art pour amener ses danses mal à propos. On voulait que le ballet fût terminé par un divertissement; mais les principaux personnages ne sont-ils pas dans un état de saisissement qui exclut la danse? Ne faut-il pas que Paul et Virginie, qui sortent du sein des flots, se reposent et reprennent leurs esprits? Cependant, si le goût du public l'exige, rien n'est plus facile à Gardel que de donner un divertissement et des danses : c'est une denrée qui abonde chez lui, et dont il ne peut pas être avare, à moins que le bon goût et le bon sens ne le lui commandent. (26 juin 1806.)

L'ENFANT PRODIGUE.

Le succès du poëme de M. Campenon a séduit tous les fournisseurs de nos théâtres. L'imagination ne fournit rien aux ouvriers à la toise; ils sont féconds en pièces et stériles en idées, sans cesse à l'affût des ouvrages ou des événemens nouveaux, pour en tirer parti et alimenter leur indigence. Les faiseurs d'*enfans prodigues* ont pensé que ce qui était intéressant dans des récits et dans des descriptions épiques, devait l'être également mis en action sur la scène; ils se sont trompés. Ce sujet paraît cependant moins ingrat pour la pantomime que pour tout autre genre de com-

position théâtrale : la pantomime a la ressource des tableaux, des décorations, de la musique, et de cette expression muette des sentimens, souvent plus éloquente que la parole ; la pantomime fait voir ce que le poëme épique raconte. Mais il y a des objets qui ne sont pas bons à voir, et qu'il vaut mieux raconter :

Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose.

La pantomime, qui ne parle qu'aux yeux, doit donc choisir les objets qu'elle nous montre.

Nous ne sommes pas, à beaucoup près, aussi passionnés pour la pantomime que le devinrent jadis les Grecs et les Romains : ces peuples mêmes en perdirent le goût des poëmes dramatiques ; ils mirent toutes les tragédies en pantomimes, renonçant à la gloire de la poésie et à l'éloquence : ce qui m'étonne de la part des Grecs, qui, dans tous les temps, ont été amoureux de paroles. Sous Auguste, dans le siècle du goût, la pantomime sérieuse et comique était une fureur : Pylade et Bathille étaient des dieux. Ce que nous aimons, nous autres Français, c'est la pantomime dansante ; celle qui se borne au geste nous paraît trop sévère : les ballets-pantomimes qui nous plaisent le mieux sont ceux où la danse domine ; or, tous les personnages ne sont pas propres à la danse : voilà pourquoi beaucoup de sujets historiques, et particulièrement ceux qui sont pathétiques, ne conviennent pas dans les ballets ; genre qui nous semble presque exclusivement destiné aux plaisirs et aux grâces, aux brillantes chimères, aux charmantes illusions. Il n'y a point d'histoire qui vaille les songes délicieux de la mythologie, les rêves enchanteurs de la féerie, les images riantes de la volupté. Je me rap-

pelle avoir blâmé les sujets d'opéras tirés de la Bible; je ne sais s'il faut plus approuver les sujets de ballet tirés de l'Évangile : il y a dans la parabole de l'enfant prodigue un fonds de gravité et de morale, un pathétique qui semble effaroucher les jeux, les ris et les amours. On peut faire un meilleur usage de ce peuple de jeunes zéphirs et d'élégantes nymphes que l'Opéra met à la disposition du compositeur de ballets.

L'histoire de l'enfant prodigue présente trois époques principales : son départ, ses égaremens, son retour. Il n'est pas aisé de renfermer ces trois époques dans le cercle étroit des vingt-quatre heures accordées par la règle de l'unité de temps. M. Gardel a bien voulu s'excuser, dans un avertissement mis à la tête de son programme, sur l'impossibilité évidente d'observer cette espèce d'unité, ainsi que les deux autres : ce scrupule fait honneur à la délicatesse de son goût. Les ballets-pantomimes ne sont pas asservis aux lois rigoureuses qui gouvernent la tragédie et la comédie ; la musique et la danse ont bien moins affaire à l'esprit et à la raison ; par conséquent elles sont bien plus libres et appartiennent moins à l'art dramatique : l'essentiel est que les sens du spectateur soient flattés, qu'il soit égayé ou touché par les objets offerts à sa vue : dès qu'il s'amuse, il ne s'avise point de chicaner le compositeur ni sur le temps, ni sur le lieu, ni sur le nombre des actions qui passent sous ses yeux. Les tragédies mêmes et les comédies secouent souvent le joug, et aujourd'hui tout le théâtre me semble tendre vers une liberté qui causera sa perte.

Le premier acte nous représente le jeune Azaël, l'enfant prodigue, méditant son départ ; son imagination est enivrée des plaisirs de Memphis, et dé-

daigne le tranquille bonheur de la maison paternelle : il finit par déclarer à son père son intention de courir le monde. Le père renferme sa douleur, et ne s'oppose point à ce funeste désir ; il pousse même la bonté jusqu'à donner de l'argent au fils ingrat qui l'abandonne : c'est fournir à ses passions un aliment, c'est favoriser ses désordres. Cela est ainsi dans l'Évangile, où, sous le voile de l'allégorie, on n'a voulu que peindre la clémence infinie de l'Être suprême ; mais quand on transporte cette parabole sur la scène, le spectateur est toujours tenté de blâmer un père qui, loin de mettre un frein à la fougue insensée de son fils, l'invite en quelque sorte à s'y livrer, et lui en donne les moyens. Du vivant des auteurs de ses jours, un enfant ne peut exiger impérieusement sa part de leur héritage, et ce qu'on appelle sa *légitime* ne lui est point dû, quand il le demande pour le dissiper dans la débauche.

Le moment du départ n'est donc pas très-intéressant : on voit avec peine tant de sacs d'argent destinés à servir aux caprices d'un jeune fou. Le fils est odieux, et le père trop faible. Mais la douleur de la tendre mère est touchante ; elle est aussi très-bien exprimée par mademoiselle Chevigny : c'est dommage que les expressions en soient trop prolongées et trop uniformes. Ce premier acte est religieux et patriarcal, mais un peu froid. L'auteur fera sans doute disparaître à la seconde représentation quelques longueurs qui le refroidissent. Les mœurs patriarcales intéressent dans une description, dans une idylle ; elles ont sur la scène le sort de la pastorale, qu'on trouve toujours un peu fade. Les danses des vierges de Jessen ont un certain charme. Entre ces vierges on distingue Jephtelle

à sa grâce naïve; son amour secret pour Azaël ajoute à l'intérêt qu'elle inspire : elle ressemble aux filles des patriarches; on croit voir Rebecca ou Rachel : la douceur, la modestie, la décence, une sensibilité timide, respirent dans toute sa personne; c'est l'innocence et la vertu même. Madame Gardel a saisi sans peine ce caractère, et l'a parfaitement rendu.

Le second acte est celui qui offre le plus de danses, de variété et de mouvement : le spectateur est transporté à Memphis, capitale de l'Égypte. Un jeune homme arrivant seul et sans mentor dans une grande ville, avec une jolie figure, beaucoup d'argent et de crédulité, y rencontre presque toujours des escrocs ou des aventurières. Trois fripons s'emparent d'Azaël, et attendent le moment de le débarrasser de son or; ils sont heureux de n'être pas prévenus par les coquettes. Le jeune homme se rend d'abord au temple, où l'on célèbre la fête d'Apis; ce début est édifiant : il est rare de voir un jeune libertin, fraîchement débarqué dans une capitale, commencer ses caravanes par aller à l'église; mais ces fêtes d'Apis sont bien plus profanes que religieuses, par la foule des femmes que la curiosité y attire de tous les pays voisins. Azaël y fait connaissance avec une jeune Moabite que son père a conduite à la fête : il devient subitement amoureux, et la jeune personne, après la plus vive résistance, cède enfin à l'ardeur de son amour. C'est là une véritable bonne fortune, une conquête flatteuse; les jeunes gens n'ont pas coutume de rencontrer si bien : ils trouvent des friponnes qui les trompent et les rançonnent, plutôt que d'honnêtes filles qui les aiment de bonne foi. Mais la tendre et sincère Lia est cruellement punie d'avoir trop écouté les mouvemens

de son cœur ; cette aventure galante devient tragique : il n'y a pas là de quoi encourager les honnêtes filles.

Pendant que les deux amans se jurent une éternelle fidélité, pendant qu'ils s'enlacent avec la ceinture de Lïa, le père survient. Les pères moabites étaient fort sévères ; celui-ci s'abandonne à la plus violente colère, pour avoir vu sa fille badiner avec un étranger. En vain Lia lui fait part de ses engagemens avec ce jeune homme, qui brûle d'être son époux ; le père n'approuve point cette passion soudaine : il veut emmener sa fille, et, voyant qu'elle résiste, il l'accable de malédictions et s'éloigne. Lia reste plongée dans le plus affreux désespoir : abandonnée et maudite par son père, elle n'a plus de consolation à espérer qu'auprès de son amant ; mais le faible Azaël s'est laissé séduire par quelques effrontées qui, le forçant de danser avec elles, dérobent sa ceinture, la font voltiger, et finissent par la déchirer et la fouler aux pieds, comme étant le gage de la tendresse d'une rivale. Notre jeune sot prend goût à ces agaceries ; il se livre au badinage de ces créatures avec toute la légèreté de son âge : Lia le voit, en est indignée ; mais les femmes qui entourent ce volage ne lui permettent pas d'en approcher. A ces coquettes impudentes se joignent les trois escrocs, qui ne l'ont pas perdu de vue. Échauffé par les danses, la volupté et le vin, Azaël se laisse entraîner au jeu, et il y perd toute sa fortune. Cés objets ne sont pas très-intéressans ; quelques-uns sont peu dignes de la scène : c'est le malheur du sujet. La fille est trop prompte à donner sa ceinture, le père trop prompt à maudire sa fille. Si nos pères de Paris étaient aussi difficiles à vivre, aussi prodigues de malédictions, qu'il y aurait de filles

maudites ! L'ensemble amuse : les danses sont très-agréables, très-bien exécutées. Lia ne danse presque pas, mais ses mouvemens sont très-expressifs ; elle est plus ardente que les vierges de Jessen ; ses passions sont plus inflammables : ce rôle exige une taille élégante et noble, une physionomie animée et piquante, des regards pleins de feu; mademoiselle Bigottini entre bien dans l'esprit du rôle, et son talent contribue en grande partie au succès du ballet.

Il semble que le dieu Apis soit scandalisé des désordres qui souillent son temple ; le Nil lui-même se courrouce assez mal à propos : il se retire, et menace l'Égypte de la stérilité, si, pour apaiser sa colère, on ne lui jette une fille. Les filles n'ont plus envie de rire et de danser ; mais la généreuse Lia les rassure en s'offrant pour victime : la malédiction de son père et l'infidélité de son amant lui rendent la vie insupportable ; elle se précipite dans les eaux du Nil. Tous les étrangers sont bannis de Memphis ; Azaël, qu'on regarde comme la cause des malheurs de Lia, est chassé avec ignominie.

Au troisième acte, on voit défiler dans le désert la caravane des étrangers chassés de Memphis. L'enfant prodigue est près de périr de faim et de soif ; pour comble de maux, il est encore maltraité par les escrocs qui l'ont volé ; il va se donner la mort, lorsqu'un ange lui apparaît dans le ciel, le ranime et le console. Cette apparition a été fort applaudie. Enfin, l'enfant prodigue arrive, au moment de la moisson, dans cette terre de Jessen où son père et sa mère ne cessent de le rappeler par leurs vœux. La première personne qu'il rencontre est l'aimable et vertueuse Jephtelle ; elle le reconnaît dans l'état misérable qui le déguise.

La manière dont Ruben et Nephtale reçoivent l'enfant prodigue ne peut se décrire. Ce troisième acte est pathétique ; mais ce qu'on désire dans un ballet, ce n'est pas le pathétique. Vestris n'a pas cette fleur de jeunesse nécessaire pour excuser les folies de l'enfant prodigue ; il supplée aux qualités physiques qui lui manquent par son talent pour la pantomime.

M. Gardel est le premier compositeur de ballets qui existe aujourd'hui : ce n'est pas un éloge ; c'est une vérité banale. Il a eu besoin de tout son art pour tirer encore un si bon parti d'un sujet si peu favorable. Les décorations sont magnifiques, particulièrement celles du désert et du temple d'Apis ; on admire la richesse et l'éclat des costumes : le tout forme un beau spectacle. (2 mai 1812.)

M. AUMER.

LES AMOURS D'ANTOINE ET DE CLÉOPÂTRE.

Ce sujet a souvent été mis au théâtre. Dès 1552, Jodelle, un de nos plus anciens poëtes dramatiques, fit représenter à Paris une tragédie intitulée *Cléopâtre captive*, avec des chœurs, devant le roi Henri II, à l'hôtel de Reims, et la même tragédie fut encore jouée depuis au collége de Boncour; les acteurs étaient tous des auteurs distingués, tels que Remi Belleau et Jean de La Péruse, qui s'étaient chargés des principaux rôles. Pasquier, qui rapporte ce fait, était un des spectateurs, et il avait avec lui *le grand Turnebus*, comme il l'appelle, c'est-à-dire, le commentateur Turnèbe.

Les amis de Jodelle lui donnèrent une fête à l'occasion de sa tragédie de *Cléopâtre;* et comme ils étaient tous de grands grecs, ils lui offrirent un bouc couronné de lierre, lequel était l'ancienne récompense des premiers poëtes tragiques, puisque *tragédie* ne signifie en grec autre chose que *la chanson du bouc :*

> Là, le vin et la joie égayant les esprits,
> Du plus habile chantre un bouc était le prix.

Cette cérémonie grecque fut très-gaie, et eut des suites fort tristes. On accusa les assistans d'être païens, et d'avoir sacrifié un bouc à Bacchus; et Ronsard fut dénoncé comme le sacrificateur.

En 1594, un poëte obscur, nommé Montreux, donna

une *Cléopâtre;* en 1636, Benserade en donna une autre, étant encore étudiant en théologie ; en 1684, nouvelle *Cléopâtre* de M. La Chapelle. La représentation en fut très-remarquable par le danger auquel le fameux Baron y fut exposé : il jouait Antoine, et un comédien, son ennemi, nommé Danvilliers, remplissait le rôle de l'esclave Éros, qui donne à son maître un glaive pour terminer sa vie. Danvilliers présenta à Baron une épée qui avait une pointe ; et si Baron ne s'en fût pas aperçu à temps, il eût représenté fort au naturel la mort d'Antoine.

Enfin, en 1750, M. Marmontel soumit encore au jugement du public une *Cléopâtre,* où l'on ne trouva rien de merveilleux qu'un aspic fait par le fameux mécanicien Vaucanson, et qui se lançait, en sifflant, sur le sein de Cléopâtre. Voilà pourquoi un spectateur, à qui l'on demandait son avis sur la pièce, répondit : *Je suis de l'avis de l'aspic.* On rapporte que le célèbre Crébillon regardait ce sujet comme peu théâtral : *C'est tout au plus,* disait-il, *un sujet d'opéra.* Cependant je ne connais aucun opéra de *Cléopâtre,* et il y a six tragédies qui portent ce titre ; car j'ai encore omis celle d'un nommé Boëstel. De toutes ces pièces aucune n'est restée ; la plupart n'ont point eu de succès. J'ai entendu dire qu'on avait représenté en Italie un ballet de *Cléopâtre,* où l'on faisait danser Octave, et qui n'avait d'autre mérite que la magnificence des décorations.

Mais les lecteurs sont impatiens d'en venir au ballet de M. Aumer : ce compositeur avait déjà obtenu, à la Porte-Saint-Martin, de brillans succès en ce genre, et le ballet de *Cléopâtre* vient ajouter à sa réputation. M. Aumer a montré beaucoup d'art et de talent dans le choix qu'il a fait de certains momens de la vie

d'Antoine, les plus propres à produire de l'effet sur la scène, et les plus favorables à la pantomime. Envisagé du côté moral et politique, ce sujet est sans doute peu convenable à un ballet : aucun mouvement de corps ne peut donner une idée des grands intérêts, des événemens singuliers de cette époque. Le monde partagé entre deux maîtres, l'un mauvais guerrier, mais excellent politique; l'autre bon capitaine, mais esclave de ses passions; la fortune et la victoire qui se rangent du côté de l'esprit et de la prudence, abandonnant la valeur égarée par la débauche, et le général jouet d'une coquette : voilà les objets auxquels la pantomime ne peut atteindre; mais les artifices d'une nouvelle Armide pour séduire un guerrier, tout l'arsenal de la coquetterie la plus séduisante, les Amours, les Jeux, les Ris, les Zéphirs, les Nymphes, les orgies de Bacchus, l'ivresse de la joie, de l'amour et du vin, rien n'entre mieux dans le caractère de l'opéra.

Le premier acte offre l'arrivée de Cléopâtre à Tarse, en Cilicie, pendant qu'Antoine est sur son tribunal. La curiosité rend son audience déserte : tout le peuple court au rivage. Il n'y a point, en effet, dans la féerie, de merveille plus brillante que la magnificence de la chaloupe qui portait Cléopâtre. Elle était en Vénus, étendue sur un lit voluptueux; ses suivantes étaient des nymphes et des grâces; une foule de petits enfans folâtraient autour d'elle comme des amours; les voiles de la chaloupe étaient de pourpre, les cordages de soie, le mât éclatant d'or et de pierreries; Cupidon se tenait au gouvernail : des deux côtés du fleuve, les peuples à genoux, et l'encensoir à la main, adoraient Vénus, et parfumaient l'air. C'est dans cet équipage que Cléopâtre, mandée pour

rendre compte de sa conduite, vint plaider sa cause au tribunal d'un maître irrité, qui ne tarda pas à devenir son captif. Antoine, naturellement grossier et brutal, était fort galant avec les femmes, et leur très-humble serviteur. L'impérieuse et violente Fulvie l'avait, dit Plutarque, façonné à la servitude, et préparé aux fers de Cléopâtre. Le premier coup d'œil de la reine d'Égypte suffit pour le subjuguer; il la conduit dans le temple de la Paix, et lui jure, sur les autels, une fidélité inviolable.

Mais pendant que Cléopâtre jouit de son triomphe, Octavie, femme d'Antoine, vient avec ses enfans troubler le tête-à-tête. La position d'un mari entre sa maîtresse et sa femme est délicate et embarrassante. Antoine est là comme Hercule entre la vertu et le vice, comme Garrick entre la tragédie et la comédie : Octavie lui inspire du respect, ses enfans le touchent; mais Cléopâtre le séduit et l'entraîne : il tourne vers sa femme des regards attendris; mais son œil s'enflamme à la vue de sa maîtresse : la pitié plaide pour Octavie, l'amour décide pour Cléopâtre. Antoine voudrait en vain être un bon époux, un bon père; il sent qu'il ne peut être qu'un amant aveugle et passionné. Octavie, après avoir tout tenté sur le cœur d'Antoine, abandonnée, sacrifiée à sa rivale, s'évanouit sur les degrés du temple.

Parlons un peu histoire : le mariage d'Antoine et d'Octavie était une alliance politique; Octavie, sœur d'Octave, était le lien de la paix entre deux ambitieux, toujours prêts à se battre pour le partage des dépouilles du monde : elle avait trop aimé Marcellus pour aimer beaucoup Antoine; un époux ivrogne et libertin n'était pas fait pour plaire à la plus décente, à la plus vertueuse des femmes : elle remplit tous ses

devoirs d'épouse avec une fidélité d'autant plus admirable, que le cœur n'y entrait pour rien. Loin de blâmer M. Aumer d'avoir donné au caractère d'Octavie plus d'éclat et de force, il faut le louer au contraire d'avoir fait de ce personnage austère une héroïne de l'amour conjugal, non moins intéressante, non moins théâtrale que Cléopâtre, qui est l'héroïne des plaisirs et de la volupté. On remarque un talent très-distingué dans cet heureux contraste établi entre la tendresse honnête et légitime, et ce délire des sens produit par la beauté : c'est une source de situations et d'intérêt.

Tout ce premier acte est de l'effet le plus piquant : le second est un enchantement continuel ; c'est le tableau des plaisirs dont Cléopâtre enivre le trop faible Antoine. Sachant qu'il aime à passer pour Bacchus, le conquérant de l'Inde, elle le régale d'une bacchanale complète, où il paraît couronné de pampre, revêtu de la peau d'une panthère, un thyrse à la main : les faunes, les bacchantes, les nymphes et le vieux Silène forment son cortége. Il s'avance, comme le dieu Bacchus, sur un char traîné par deux satyres que guident de petits amours : Cléopâtre est assise à ses côtés. Antoine, échauffé par l'amour et par le vin, oublie sa dignité jusqu'à danser avec Cléopâtre, et se montre dans un état bien indigne d'un Romain.

Ce n'est point un reproche pour M. Aumer ; il faut le louer, au contraire, de nous avoir tracé un portrait fidèle d'Antoine dégradé par l'abus des plaisirs. Je ne conseillerais pas, dans toute autre circonstance, à un compositeur de ballets de faire danser des Romains : il est certain qu'ils méprisaient la danse. Un général, nommé Murena, fut accusé d'avoir dansé ; et Cicéron, son défenseur officieux, tourna au profit

de son client l'atrocité de l'accusation, par là même peu vraisemblable : « Il faut être ivre, dit-il, pour « danser. » *Nemo ferè saltat sobrius*. C'était donc, chez les Romains, un exercice infâme et un véritable crime que la danse. Si Antoine a dansé dans les bals que lui donnait Cléopâtre, il devait être un fort mauvais danseur, car il n'avait jamais eu de maître de danse; mais un maître du monde danse toujours très-bien. M. Aumer, je le répète, a bien fait de faire danser Antoine, puisqu'il le représente désarmé par des amours, dans les bras de la volupté, et au milieu d'une bacchanale.

Ces plaisirs sont cruellement troublés par l'arrivée de Dellius, confident d'Antoine. Ce fidèle ami lui annonce l'arrivée d'Octave, qui vient à la tête d'une armée, sous prétexte de venger sa sœur, mais en effet pour profiter d'une si belle occasion de se débarrasser d'un collègue incommode : lorsqu'on s'endort au sein des plaisirs, on n'est que trop souvent réveillé par des cris funèbres! Dellius, comme le chevalier danois du Tasse, arrache Antoine aux charmes d'une autre Armide, et l'entraîne aux combats.

Au troisième acte, on voit Antoine vaincu, blessé et mourant : son épouse, avec ses deux enfans, s'empresse de le soulager. Cléopâtre, la cause de tous ses malheurs, vient encore inquiéter ses derniers regards; mais il les détourne sur son épouse, sa véritable amie : il meurt avec le regret de l'avoir abandonnée.

Cléopâtre n'aima jamais personne, si ce n'est peut-être Jules César, le premier qu'elle ait rendu heureux. Après avoir perdu Antoine, elle a quelque espoir de séduire son successeur. Cette conquête en vaut bien la peine; elle y emploie tous ses moyens; mais Octave n'avait garde de se laisser attacher au

char de cette reine perfide; c'est lui, au contraire, qui veut l'enchaîner, et la mener à Rome pour servir d'ornement à son triomphe. Octave était aussi libertin qu'Antoine; mais il ne fut jamais amoureux que de son intérêt. Si l'on en croit Plutarque, Cléopâtre n'était pas alors une beauté parfaite : elle n'avait plus la fleur de la jeunesse; mais elle avait un art infini, fruit de l'expérience, un son de voix enchanteur, *et la grâce plus belle encore que la beauté :* c'était la femme la plus séduisante et la première des coquettes. Voyant tous ses traits émoussés contre la dureté du cœur d'Octave, elle se fait piquer par un aspic. Octave, qui revient la chercher, la trouve mourante; et bientôt il est surpris par un incendie qui se manifeste dans tout le palais : vengeance posthume de Cléopâtre. Par un dernier trait de générosité héroïque et merveilleux, Octavie sauve du milieu des flammes ses enfans et son frère.

On a trouvé ce troisième acte bien tragique; mais il faut se souvenir que ce n'est pas un ballet, mais une pantomime; et, bien loin qu'il soit défendu aux pantomimes d'être tragiques, les anciens Romains avaient mis toutes les tragédies grecques en pantomimes.

L'ordonnance et la composition de ce ballet décèlent la main d'un maître. Ce serait cependant un faible avantage, si l'exécution ne répondait pas à l'invention : ce qui assure un brillant succès à cet ouvrage, c'est la réunion des plus rares talens à qui l'on a confié la pantomime. Mademoiselle Chevigny est en ce genre une artiste vraiment étonnante; son visage est un miroir fidèle de toutes les passions, qui s'y succèdent avec une rapidité incroyable : on ne peut exprimer avec plus de vérité et d'énergie la tendresse, la jalousie, le dépit, la haine, le mépris : il n'y a qu'une

voix sur la manière admirable dont elle a rendu le rôle d'Octavie ; on peut dire qu'elle l'a créé. Vestris, déjà connu et distingué par ce même art de peindre les passions avec les mouvemens du visage et du corps, s'est encore surpassé lui-même. Le personnage d'Antoine convient absolument à ses moyens et à ses qualités physiques : il y est parfaitement placé ; et les diverses situations où se trouve ce général romain, donnent lieu à l'acteur de développer son talent singulier pour l'expression. Combattu par les remords au sein des plaisirs, mourant victime de ses folies et de ses débauches, Vestris a su tour à tour peindre l'amitié conjugale, la tendresse paternelle, les transports de l'amour, l'ivresse de la joie, l'excès de la douleur et du désespoir : ce rôle a mis le comble à sa réputation.

Mademoiselle Clotilde représente dignement Cléopâtre par l'élégance de sa taille, par ses manières séduisantes, par la grâce qui anime tous ses mouvemens. Ces trois artistes forment un triumvirat bien moins important sans doute, mais bien plus agréable dans ses effets que celui d'Octave, d'Antoine et de Lépide. La danse des divertissemens a dû souffrir beaucoup de la privation de ces trois sujets que lui enlève la pantomime ; mais il lui reste un grand dédommagement dans madame Gardel, qui seule peut tenir lieu de plusieurs autres. Mesdemoiselles Millière, Bigottini, Rivière, ont secondé madame Gardel. Saint-Amand eût sans doute, dans cette solennité, fait briller un talent qui devient de plus en plus cher au public ; mais, incommode, souffrant, il n'a pu signaler que son zèle pour l'administration : il s'est dévoué, pour ne pas dérober au ballet un de ses principaux ornemens dans madame Gardel, avec laquelle il dan-

sait, et il est rentré dans la coulisse comblé d'honneurs, mais chancelant et presque estropié.

La musique, très-analogue au sujet, fait honneur au talent de M. Kreutzer : les auteurs ont été vivement appelés après la représentation, et tout annonce à ce ballet les plus heureuses destinées. (10 mars 1808.)

M. MILON.

LES NOCES DE GAMACHE.

La folie fait de grands progrès ; pour l'excuser, il suffit presque de l'afficher. Jusqu'ici la gravité de l'Opéra avait tenu bon contre cette licence ; ce théâtre se souvenait du temps où il exerçait un empire absolu sur les petits spectacles et les tréteaux ambulans : la Foire, il est vrai, dans ses parades, traitait quelquefois assez familièrement l'Opéra, et se donnait même la liberté de l'appeler son *cousin :* il n'en était pas moins son maître ; c'était de lui qu'elle tenait le privilége de faire et de dire des bouffonneries ; mais l'Opéra n'usait point lui-même de la permission qu'il donnait aux autres ; et tandis que ses subalternes s'enrichissaient par des farces et des balivernes, il aimait mieux rester pauvre, et conserver sa dignité. Il est aujourd'hui moins fier et s'humanise même un peu trop : avec tant de moyens d'exciter l'admiration, il devait laisser à d'autres le soin de faire rire le peuple.

L'Opéra-Comique, le Vaudeville, et une foule d'autres petits théâtres bâtards, sont le domaine de la folie ; les caricatures y sont à leur place. Comment la majesté du premier théâtre de la capitale peut-elle descendre si bas ? Comment concilier le goût du public pour la pompe et le merveilleux avec l'empressement extraordinaire qu'il vient de marquer pour

des bouffonneries déjà usées sur les planches mêmes du boulevard? La plus belle tragédie de Voltaire, dans sa nouveauté, n'a jamais excité plus vivement la curiosité nationale, n'a jamais produit un enthousiasme plus vif que le cheval de don Quichotte et l'âne de Sancho Pança, au moment où ils ont fait leur entrée sur le théâtre de la République et des Arts.

Qui peut concevoir que des femmes qui jouent la délicatesse et la sensibilité, des femmes qui trouvent Molière bête, Regnard trivial, et qui traitent de farce ignoble le comique le plus naturel et le plus vrai, se fassent étouffer pour rire du gros ventre et de la gourmandise de Sancho Pança? La seule annonce de ces sottises avait tellement exalté les têtes, que toutes les loges étaient retenues d'avance par la bonne compagnie; on n'avait laissé au public que l'amphithéâtre et l'orchestre : encore la fraude avait-elle spéculé sur la curiosité; la moitié des billets s'est agiotée sur la place avant l'ouverture des bureaux. Ce n'était pas, en vérité, la peine de se tourmenter; on donne tous les jours chez Nicolet de meilleures farces, et il y a place pour tout le monde.

Le charme des danses paraît être le mot de l'énigme, et ce mot cependant ne l'explique pas; car les danses des *Noces de Gamache,* quelque agréables qu'elles soient, n'ont rien qui les distingue des autres ballets qu'on a coutume de donner à ce spectacle; elles sont même plus communes, plus insignifiantes; Terpsichore ne peut pas déployer toutes ses richesses dans une noce de village. Deux jours auparavant, on donnait le fameux opéra d'*Alceste* et un ballet; il n'y avait personne. En vérité, toutes les danses de l'Opéra se ressemblent; ce sont toujours les mêmes

figures, les mêmes pas, les mêmes sauts, les mêmes pirouettes : d'où je conclus qu'on ne courait pas aux *Noces de Gamache* pour la danse, mais pour la singularité d'une farce sur le théâtre de l'Opéra.

Le roman de *don Quichotte,* si plaisant à la lecture, a toujours été jusqu'ici fort insipide sur la scène ; les rêveries d'un fou sont dépourvues d'intérêt, et les proverbes de Sancho fatiguent très-promptement. Le sujet des *Noces de Gamache* a déjà été traité sans succès par Fuselier, je crois, sous le titre de *Basile et Quitterie;* mais de pareilles bagatelles réussissent mieux dans la pantomime que dans le dialogue ; les gestes et les grimaces d'un bouffon sont presque toujours plus comiques que ses paroles ; on rit d'un objet burlesque qu'on voit, beaucoup plus que d'une plaisanterie qu'on entend.

> *Segniùs irritant animos demissa per aurem*
> *Quàm quæ sunt oculis subjecta fidelibus.*

On dira peut-être que l'effet serait plus piquant si l'on réunissait la parole au geste ; souvent c'est le contraire : un méchant mot, une grossièreté choquante gâte le spectacle.

On ne s'est pas contenté de mettre à profit toutes les circonstances de l'épisode des *Noces de Gamache,* on a encore réuni dans cette pantomime plusieurs autres traits du roman de *don Quichotte;* on en a même ajouté qui ne s'y trouvent pas ; par exemple, la cruche que Sancho Pança casse sur la tête de son maître. C'est une invention de la tête du compositeur, ou plutôt empruntée des parades du boulevard.

Don Quichotte est parfaitement représenté par M. Aumer ; son corps sec, sa mine pâle et alongée,

son air grave et mélancolique, faisaient reconnaître le chevalier de la triste figure, tel qu'on le voit dans les estampes, et tel que l'a peint l'immortel Cervantes. La caricature de Sancho est peut-être, s'il est possible, plus parfaite encore ; mais lorsque cet écuyer, si digne de son maître, après avoir satisfait son appétit glouton, paraît avec un ventre prodigieusement enflé, ce spectacle dégoûtant me semble sortir des bornes même de la farce : c'est M. Beaupré qui joue ce rôle. L'*âne* et le *grison* n'ont pas rempli l'attente des curieux ; ils ne paraissent qu'un instant au fond du théâtre, et ils ne produisent nullement l'effet qu'on se promettait de ces deux personnages. Goyon, qui s'est distingué dans *la Dansomanie*, représente un aubergiste, et sa femme est mademoiselle Coulon. Le rôle de Basile convenait parfaitement à Vestris; et mademoiselle Chevigny, dans celui de Quitterie, a paru digne d'un tel amant; on a beaucoup applaudi un pas qu'ils dansent ensemble au commencement du premier acte, mais surtout l'espèce de *fandango* qui termine le ballet ; c'est une sorte de menuet espagnol, beaucoup plus vif et plus gai que le menuet ordinaire.

M. Deshayes, représentant un troubadour, a signalé ses talens dans un pas de trois avec mesdames Gardel et Chameroi : ce jeune et charmant danseur n'a pas l'étonnante vigueur de Vestris ; mais pour la noblesse et la grâce, il ne reconnaît point de supérieur.

Une entrée de villageois, au premier acte, a fait beaucoup de plaisir par la gaîté et la vivacité du caractère de danse. MM. Saint-Amand, Taglioni, mesdames Colomb, Louise, Le Val, y ont déployé à l'envi beaucoup de légèreté, de grâce et d'enjouement.

A la fin du ballet, pour laisser aux spectateurs une merveilleuse idée de son talent et de sa grande supériorité, M. Vestris a fait des sauts si périlleux, et a bondi avec tant de vigueur, que sa tête s'élevait au-dessus des autres danseurs, comme celle de Diane au-dessus des nymphes de sa suite.

Gradiensque deas supereminet omnes.

Il semblait dans ce moment confirmer la plaisante gasconnade attribuée à Vestris le père, à qui l'on fait dire : *C'est par pitié pour ses camarades que mon fils consent à toucher la terre.*

La pantomime comique et bouffonne convient moins à ce théâtre que la pantomime noble et gracieuse, où les situations sont plus marquées, plus prolongées, où les talens peuvent mieux se développer. Dans la pantomime bouffonne, les objets passent trop rapidement, et sont trop confus ; à force de voir, on ne voit rien ; cette foule de petits incidens ne laisse aucune trace dans l'esprit, et fatigue même les yeux. (30 nivose an 9.)

NINA,

OU

LA FOLLE PAR AMOUR.

La musique s'est depuis long-temps emparée de Nina ; la danse s'en met aujourd'hui en possession. L'Opéra-Comique français et l'Opéra-Buffa italien se sont empressés autrefois d'héberger cette folle ; l'Opéra a pensé qu'elle ne serait point déplacée chez lui. Cependant les nymphes d'Opéra ne deviennent point folles d'amour : elles rendent quelquefois les hommes

fous ; mais les folies qu'elles font faire sont plus ridicules qu'intéressantes.

Les théâtres de l'Opéra-Comique et de l'Opéra-Buffa se sont bornés à nous montrer Nina folle, laissant dans l'avant-scène et mettant en récit l'histoire de cette folie. Le compositeur du ballet a mis en action cette histoire; il a rempli la scène des récits qui se trouvent dans les autres pièces dont Nina est l'objet. On voit ses amours avec Germeuil : on croit qu'ils vont s'épouser; les amans n'en doutent pas ; mais un gouverneur, ancien ami du comte, père de Nina, vient lui demander la main de cette Nina pour son fils. Le comte est ébloui des avantages de cette alliance; il sacrifie sa fille à son ambition. Germeuil se bat contre son rival; il est désarmé, et on les sépare. Cet incident est contraire à l'usage formel du théâtre, où l'amant aimé est toujours le plus beau, le plus vertueux, le plus brave, le plus adroit. Dans la bonne règle, Germeuil devait donner à son rival un grand coup d'épée qui l'aurait empêché de se marier de long-temps; ce qui eût été plus brillant que de se précipiter dans la mer, comme il fait devant tout le monde : on vole à son secours, et l'on voit bien qu'il ne se noiera pas.

La raison de Nina succombe à tant de malheurs, et sa folie occupe le second acte : c'est à peu près la même chose qu'à Feydeau et chez les Bouffes. Le compositeur du ballet a un désavantage ; c'est de ne pouvoir faire parler ni chanter Nina, et d'en être réduit à la pantomime ; mais l'orchestre joue des airs analogues, et la pantomime est si expressive qu'elle supplée à la parole. Le père est au désespoir de l'état de sa fille ; il se fait les plus cruels reproches : le gouverneur lui rend sa parole. Germeuil,

sauvé des flots, reparaît ; le père veut essayer si la présence de cet amant si chéri pourra guérir Nina.

La cure s'opère comme sur les autres théâtres ; c'est un baiser qui en a tout l'honneur : un baiser, trop capable de troubler la raison, la rend à Nina.

Une fête commence et termine le ballet. L'action est entre deux fêtes, et n'en est pas moins triste : elle est sagement conduite ; elle offre du mouvement et de l'intérêt ; mais le fond du sujet est lugubre : il n'est plus soutenu par la mode. Autrefois on regardait la raison comme une ennuyeuse pédante ; on lui préférait l'instinct, même dans le siècle de Louis XIV. Madame Deshoulières, la précieuse, dit à ses moutons :

> Il est vrai, nous avons la raison en partage ;
> Innocens animaux, n'en soyez point jaloux :
> Ce n'est pas un grand avantage.
> Cette fière raison, dont on fait tant de bruit,
> Contre les passions n'est pas un sûr remède :
> Un peu de vin la trouble ; un enfant la séduit ;
> Et déchirer un cœur qui l'appelle à son aide,
> Est tout l'effet qu'elle produit.

La raison, comme on voit, était alors bien peu de chose. Ce fut bien pis vers la fin du dix-huitième siècle : elle tomba dans le dernier mépris ; la folie, au contraire, prit faveur, surtout la folie née de l'excès du sentiment.

Nina paraît défendre aux pères de contrarier l'inclination de leurs filles ; c'est la morale de la pièce : cette morale est meilleure dans les romans que dans la société. N'y a-t-il pas des inclinations si déraisonnables qu'un père ne puisse s'y prêter ? Ignore-t-on le goût naturel des jeunes demoiselles pour les séducteurs et les libertins ? Ne sait-on pas que les mariages d'amour sont rarement heureux ? Le mariage

chasse l'amour ; le dégoût et la haine lui succèdent : il faut en tout un juste milieu. Les faiseurs de comédies et de romans, qui font toujours des tyrans des pères, supposent toujours ces pères assez injustes pour vouloir faire épouser à leurs filles quelque vieux magot bien ladre et bien dégoûtant, qu'ils préfèrent à un jeune amant doué de toutes les qualités aimables et brillantes. Les pères qui, par avarice ou par ambition, livrent leurs filles à des hommes vicieux, vieux et difformes, ont grand tort sans doute ; mais quand un père voit sa fille entêtée d'un petit fat, d'un petit libertin, d'un petit sot (car ce sont toujours ceux-là qui séduisent les filles), il a certes grande raison de rompre cette inclination funeste, et de choisir pour sa fille un homme honnête et sensé. La bonne morale à recueillir de l'opéra et du ballet de *Nina*, est que les pères ne doivent point souffrir que leurs filles fassent l'amour sous le prétexte d'un mariage en perspective, qu'elles entretiennent long-temps d'avance une liaison avec un homme, et se laissent surprendre par une passion précoce : les circonstances peuvent empêcher le mariage, et la passion reste. En général, les mariages de convenance auxquels la raison et la sagesse ont présidé, sont les meilleurs et les plus heureux : la raison doit se mêler du mariage avant qu'il se fasse ; elle est encore bien plus nécessaire quand il est fait. (25 novembre 1813.) (1)

---

(1) M. Milon a composé depuis un ballet en trois actes, *Clary*, qui l'a placé au rang des premiers chorégraphes et surtout des premiers mimes de l'Europe.

(*Note de l'Éditeur.*)

OPÉRA-COMIQUE.

DUNI.

LA FÉE URGÈLE,

OU

CE QUI PLAIT AUX DAMES.

Cette pièce fut représentée, pour la première fois, à Fontainebleau, le 26 octobre 1765; et à Paris, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, le 4 décembre suivant : l'ouvrage a donc quarante-deux ans. Et si gouverner, avoir l'empire, est ce qui plaît aux dames dans tous les temps, chanter simplement et naturellement, avec âme et avec expression, jouer avec intelligence et avec finesse, varier, accentuer son débit, prononcer avec autant de fermeté que d'exactitude, sont des choses qui ne se trouvent pas, et qui même ne plaisent pas dans tous les temps, il y a des époques où les spectateurs n'ont pas assez de délicatesse pour apprécier et pour sentir ce mérite ; et cela est très-heureux pour la conservation des théâtres. Si le public était trop connaisseur et trop exigeant, les comédiens seraient obligés de fermer. Mais la passion du théâtre s'accroît toujours en raison directe de la décadence des talens dramatiques; et, par ce moyen, les spectateurs restent toujours au niveau des acteurs.

La Fée Urgèle eut un très-grand succès : on en chantait partout les airs, parce qu'ils sont aussi agréables que faciles à retenir. La fée elle-même fut chansonnée dans quelques méchans vaudevilles, où l'on disait :

Mais quoiqu'il gèle,
La fée Urgèle
De ses ardeurs
Embrase tous les cœurs.

L'Opéra-Comique, fraîchement réuni à la Comédie-Italienne, était alors dans la première fleur de sa nouveauté, et dans les plus beaux jours de son printemps : cette réunion, presque miraculeuse, de talens délicieux, excitait un enthousiasme universel. *La Fée Urgèle,* pièce d'ailleurs écrite avec beaucoup d'esprit et d'agrément, enleva tous les suffrages quand elle fut exécutée par des acteurs dont Paris était idolâtre. On n'ose presque aujourd'hui en faire l'éloge ; on a l'air d'un rabâcheur chagrin qui ne loue que le temps passé. Les jeunes gens qui fréquentent aujourd'hui l'Opéra-Comique, n'ayant aucune idée d'une autre manière de jouer et de chanter, sont fort contens de ce qu'on leur donne : tant mieux. A Dieu ne plaise que je cherche à leur ôter cette illusion et à troubler leurs jouissances ! les rendre difficiles, ce serait les rendre malheureux ; mais je ne puis m'empêcher de dire que la grande vogue de *la Fée Urgèle* fut l'ouvrage des acteurs qui surent réchauffer cette féerie.

Clairval, l'homme à la mode, la coqueluche des femmes, et, pour le désigner avec plus de précision, l'Elleviou du temps, était chargé du rôle du chevalier Robert : il chantait avec l'organe le plus touchant et l'expression la plus vive l'air :

Pour un baiser faut-il perdre la vie ? etc.,

air qui fait bâiller aujourd'hui quand il est chanté sans moyens, mais qui charmait alors dans la bouche d'un acteur qui avait de la voix et de l'âme. Gavaudan, acteur d'un physique agréable, et qui ne manque point de talent dans certains rôles, n'est pas convenablement placé dans celui du chevalier, parce qu'il y faut chanter et débiter avec chaleur et intérêt.

J'ai pu donner une idée de Clairval en le comparant à Elleviou; mais à qui comparer Caillot, qui faisait l'écuyer La Hire? Qui est-ce qui lui ressemble au théâtre Feydeau? C'était la physionomie pleine, riante, animée d'un gros réjoui, et de ce que le peuple appelle *un bon vivant :* il avait l'air du théatin dont il est fait mention dans *Candide*. Sa voix brillante, sonore, triomphante, s'alliait à merveille avec un enjouement, une gaîté naturelle qui gagnait tous les spectateurs : une pareille voix faisait singulièrement valoir tous les airs comiques du rôle. Solié, qui remplit aujourd'hui ce personnage de l'écuyer, est un bon musicien, un bon chanteur, qui a beaucoup d'art, de méthode et de goût; mais sa voix n'est pas assez fraîche, et n'a point l'éclat et la rondeur nécessaires pour le genre des airs qu'il chante.

Marton et la vieille furent jouées dans la nouveauté par deux actrices : et quelles actrices! Madame Laruette, qui joignait à un gosier de rossignol un talent admirable pour la scène, faisait Marton; et l'on ne peut guère se figurer l'effet qu'elle produisait, quand elle chantait : *Ah! que l'amour est chose jolie!* Cet air n'est pas seulement agréable; c'est un air de génie, un air d'expression théâtrale, et tel qu'il n'y a qu'un véritable musicien qui soit capable de le composer. Madame Laruette en avait bien saisi l'esprit;

elle le jouait et le chantait de manière à exciter un enthousiasme général à chaque refrain.

La vieille, c'était madame Favart, la femme de l'auteur de la pièce ; elle avait fait long-temps les délices de la capitale et l'ornement du Théâtre-Italien, dans les rôles d'ingénues, de villageoises, d'amoureuses et de coquettes de tout genre. Je l'ai vue jouer Roxelane pour la dernière fois : tout ce qui est du ressort de l'esprit, du talent et de l'art, abondait encore chez elle ; mais sa taille n'était pas assez élégante : son embonpoint la réduisit aux rôles de mère ; celui de la fée Urgèle avait été fait pour elle ; elle le joua avec une perfection qui ne sera jamais surpassée, ni peut-être égalée. Sa voix assez forte, mais qui commençait à chevroter, la servit à choix : on ne perdit pas un mot de ses paroles, qui toutes sont ingénieuses et agréablement tournées. Avec un visage plein et encore frais, des yeux pleins de douceur et de sentiment, c'était une fort aimable vieille.

On a depuis essayé de faire jouer à la même personne les deux rôles de Marton et de la vieille ; mais il est si rare de trouver une actrice qui réunisse le talent et la voix convenables à ces deux rôles ! D'ailleurs, la nécessité d'employer un masque pour qu'on ne reconnaisse pas Marton dans la vieille, est un véritable inconvénient qui détruit tout le jeu de la physionomie. Madame Gavaudan a donc eu un excès de courage quand elle s'est chargée seule de cette double tâche : ceux même qui admirent le plus son talent dans ses petits rôles de petits garçons, de petites filles, de petites soubrettes, auraient-ils jamais imaginé qu'avec ce minois lutin et un filet de voix, il pût lui venir dans l'esprit de jouer la fée Urgèle ? C'est une singulière fantaisie et un oubli d'elle-

même qui n'a pas aussi bien réussi qu'elle pouvait le désirer, mais encore mieux qu'on n'avait lieu de l'espérer; elle n'a ni assez d'organe ni assez d'âme pour bien rendre l'air : *Ah! que l'amour est chose jolie!* elle n'a point assez de débit, de tenue et d'aplomb, et surtout une articulation assez ferme, assez nette, pour le rôle de la vieille. C'était bien la peine d'employer tant de temps et de soin à étudier son rôle, uniquement pour se convaincre, elle-même et le public, que ce rôle est au-dessus de ses moyens et de ses forces !

Connais-toi toi-même, est un mot
Où toute la sagesse abonde.

Enfin, mademoiselle Desglands, très-belle femme, d'une taille et d'une figure imposante, et douée d'une superbe voix, jouait la reine Berthe, et brillait beaucoup par la manière dont elle rendait l'air : *A l'ombre de cet alisier,* etc. La pièce, comme on voit, n'était pas mal montée : c'était l'élite des sujets d'un théâtre extrêmement riche en talens. J'ignore ce qui a pu engager l'Opéra-Comique à remettre cet ouvrage; si l'on en juge d'après la manière dont il est remis, c'est quelque caprice aveugle, quelque petite passion bien folle, qui a présidé à cette remise, bien plus que la raison et le goût.

On a d'abord oublié le grand principe que j'ai établi, et dont on ne pourra jamais s'écarter impunément. Il vaut mieux ne point remettre une ancienne pièce, que de la reproduire médiocrement montée. Ce sont toujours les premiers sujets, les plus agréables au public, qui doivent se charger des rôles; sinon, point de succès à espérer : il fallait qu'Elleviou jouât le chevalier Robert; Martin, l'écuyer La Hire. Je serais

fort embarrassé de nommer l'actrice ou les actrices auxquelles il eût fallu confier les rôles de Marton et de la vieille ; mais je n'hésite point à dire que ce n'était point à madame Gavaudan : plus elle est aimable dans son genre, plus il lui importe de n'en point sortir.

La musique de *la Fée Urgèle* est de Duni, jadis attaché au duc de Parme, compositeur simple, naturel et vrai, abondant en heureux motifs, riche de chant et de mélodie. De toutes ses compositions, qui sont en très-grand nombre, *les Chasseurs et la Laitière* est la seule qu'on joue encore à Feydeau, et on ne la joue que pour la mutiler et la déshonorer : on la réserve pour les jours de pièces nouvelles ou remises, lorsqu'on est sûr d'une grande assemblée. Alors on coupe, on tranche, on estropie le malheureux ouvrage ; on en supprime presque tous les airs, et l'on confie les rôles aux plus mauvais acteurs du théâtre : ce mépris va si loin, que l'ours sera bientôt le meilleur acteur de la pièce.

La grande simplicité et l'extrême franchise du style musical de Duni le font dédaigner de nos virtuoses actuels, qui lui sont fort inférieurs, et qui n'en savent pas même assez pour l'apprécier. La musique de *la Fée Urgèle* est charmante, et contribua beaucoup à son succès ; mais il est aujourd'hui très-difficile de conserver, en la chantant, l'esprit et le goût dans lequel elle a été composée : il est plus aisé de dédaigner cette musique que de la bien exécuter. (18 novembre 1807.)

MONSIGNY.

LE DÉSERTEUR.

Cette pièce est tout à la fois un chef-d'œuvre d'extravagance et d'intérêt; c'est un mélange monstrueux du comique le plus trivial et du tragique le plus outré. De ce lugubre sujet, Mercier a fait une comédie; Sedaine, un opéra comique; Gardel, un ballet-pantomime; et cette dernière façon est la meilleure, parce qu'elle nous offre des scènes qui ne sont point gâtées par le style de Mercier et de Sedaine.

On est convenu aujourd'hui d'être fort indulgent pour les absurdités qui produisent un grand intérêt; cette indulgence est la ruine de l'art; quand on se débarrasse de toutes les règles et même du bon sens, il n'est pas difficile d'amener des situations touchantes; nos plus méprisables romans sont pleins de ce genre de beautés; le secret est d'émouvoir le cœur sans révolter l'esprit. Il n'y a sans doute que les génies du premier ordre qui puissent donner à leurs fictions l'art de la vérité, et soumettre les écarts de l'imagination au joug d'une raison sévère; cela s'appelle danser les fers aux pieds: c'est par là que Richardson s'est placé dans la classe des poëtes; c'est par là que Racine est le premier des tragiques.

Si, de cette sphère de grands hommes, nous descendons à des esprits d'un rang inférieur, il faut alors marchander et disputer le terrain; on accorde plus

ou moins de folie à la faiblesse de l'auteur qui ne sait pas s'élever jusqu'à la concordance du bon sens et de l'intérêt; mais il s'agit surtout d'avoir les beautés dramatiques au meilleur marché possible. Ce qu'il y a de fâcheux, c'est que la multitude, qui ne se trompe guère sur le pathétique, est un très-mauvais juge de la vraisemblance; le travail du poëte, pour motiver ses situations, est à peine senti du commun des spectateurs; ils n'ont ni le loisir ni même la faculté de raisonner leurs plaisirs; cette grande difficulté vaincue, cette heureuse alliance du génie et de l'art ne peut être appréciée que par les connaisseurs; mais si c'est l'enthousiasme de la foule qui donne la vogue, c'est le suffrage des connaisseurs qui donne la gloire et fixe le destin d'un ouvrage; c'est ce qu'affectent d'ignorer certains admirateurs fanatiques de quelques tragédies fameuses, qui jettent un grand éclat au théâtre, mais ne soutiennent pas dans une lecture tranquille les regards de la froide raison.

Il y a sans doute bien loin encore de ces tragédies, quelque romanesques qu'elles soient, à une rapsodie telle que *le Déserteur:* un soldat qui a déserté dans un désespoir amoureux, et qui est condamné à être fusillé; une fille qui va demander au général la grâce de son amant, et l'apporte au moment même de l'exécution, ce sont là des objets qu'on ne peut présenter sans être bien sûr de remuer puissamment les âmes. Un geolier, une prison, une sentence de mort, un malheureux conduit au supplice; avec de tels moyens on n'a presque pas besoin d'art. Si le devoir du poëte dramatique était uniquement de donner de fortes émotions, il ne serait pas nécessaire d'aller au théâtre; une exécution à la Grève serait la meilleure des tragédies.

L'ambition des auteurs a épuisé toutes les combinaisons horribles et déchirantes; tous les ressorts du pathétique ont été prodigieusement tendus; aujourd'hui les esprits sont familiarisés avec les horreurs, le sentiment est émoussé, les cœurs sont devenus d'airain. Toutes les entraves de l'art, ces unités, cette liaison de scènes, cette marche régulière de l'action, ces motifs d'entrées et de sorties, cette rigoureuse vraisemblance, toutes les règles, en un mot, avaient pour objet de prévenir ces pernicieux abus de catastrophes violentes et de situations romanesques; elles enfermaient le poëte dans un cercle étroit dont il ne pouvait sortir pour se jeter dans les atrocités et les aventures merveilleuses; mais du moment que les novateurs ont franchi cette barrière, ils ont détruit l'art sous prétexte d'en reculer les bornes: cependant, aujourd'hui, des littérateurs ignorans osent vanter comme un effort de génie ce qui n'est que faiblesse et impuissance: le poëte, renfermé dans les limites de l'art, ressemble au soldat romain qui, chargé du poids énorme de ses armes et de son bagage, va cependant le pas militaire, et achève sa route dans le temps prescrit; le novateur n'est qu'un aventurier, qui n'ayant rien à porter, saute et bondit à travers les champs, et n'arrive point au but: une tragédie régulière et froide n'a d'autre inconvénient que d'ennuyer; une tragédie qui réussit en fraude, par des moyens que l'art réprouve, est pour l'art une véritable calamité.

Sedaine n'a pas su faire déserter son soldat; ce projet de désertion est ridicule dans le motif et plus encore dans l'exécution; il est absurde que le soldat soit dupé par une ruse aussi grossière que celle du mariage prétendu de Louise; il est incroyable qu'il

ne reconnaisse pas sa maîtresse et toute sa famille quand elle passe sous ses yeux, qu'il ne parle pas aux gens de la noce, qu'il ne cherche point à éclaircir le rapport de la petite fille; la manière dont il déserte est le comble de l'extravagance; les soldats qui devraient l'arrêter le laissent passer devant eux pour avoir le plaisir de courir après lui; mais quand une fois on a dévoré ces sottises, il est difficile de n'être pas attendri de la situation d'Alexis et de Louise. L'expédient dont Sedaine se sert pour amener sur la scène Montauciel, est tout-à-fait dans le caractère de cet auteur, dont les moyens dramatiques ne sont souvent que de misérables finesses qui font pitié; le déserteur s'écrie : *O ciel!* et le geolier répond : *Vous connaissez Montauciel? je vais vous l'envoyer;* voilà tout d'un coup son personnage établi. Ce n'est que dans ces sortes de pièces, qui n'ont presque rien de commun avec l'art, qu'on peut mettre à côté des situations les plus attendrissantes des farces ignobles, des incidens de tabagie, un ivrogne qui tombe par terre, et toutes ces imitations d'une nature basse qui cependant font rire et soulagent le cœur oppressé : on a besoin de ces extravagantes caricatures pour se distraire des deux principaux personnages, dont les angoisses et la pâleur offrent l'image de la mort. Il y a même un germe de bon comique dans le caractère de Montauciel; sa scène avec le déserteur, au moment où on le mène au supplice, présente des traits d'un pathétique vrai : *Mes amis, ne le manquez pas,* est un mot presque sublime. (30 messidor an 9.)

GRÉTRY.

LES ÉVÉNEMENS IMPRÉVUS.

C'est un titre bien vague, plus propre à désigner une révolution qu'un opéra comique ; cela n'empêche pas que l'ouvrage ne soit un des meilleurs du théâtre Feydeau pour les paroles et pour la musique. C'est cependant cette musique de Grétry qui faisait bâiller le dramaturge allemand, l'amateur Kotzebüe. Il n'en est pas moins vrai que les Allemands n'ont rien qui égale, et les Italiens très-peu de choses qui surpassent la musique des *Événemens imprévus,* considérée comme musique en action, comme musique théâtrale, et vraiment comique sans être bouffonne ; car c'est toujours sous ce point de vue qu'il faut la juger. Aujourd'hui l'on s'efforce de faire perdre à la musique de la scène sa couleur dramatique, pour la réduire aux mignardises d'une mélodie maniérée, ou bien à d'agréables combinaisons d'harmonie. Toutes les idées sont confondues, et l'on dispute sans s'entendre. Pour offrir une image sensible de ces désordres et de cette cacophonie des nouveaux docteurs en musique, qu'on se figure des littérateurs qui essaieraient de donner au dialogue tragique et comique le ton et le caractère de la poésie épique, qui voudraient bannir du théâtre le style de Racine et de Corneille, pour lui substituer celui de Voltaire dans *la Henriade,* et qui, dans la comédie, préféreraient au coloris de

Molière celui de Saint-Lambert ou de l'abbé Delille.

Les Italiens modernes, dans leurs monstrueuses farces, ont effacé jusqu'à la moindre trace de la comédie lyrique ; et sous le rapport théâtral, les anciens intermèdes joués à Paris, il y a cinquante ans, par la première troupe italienne, sont fort supérieurs aux opéras bouffons qu'on nous a donnés depuis. Ces intermèdes, quoique la plupart dans le bas comique, étaient du moins simples et courts ; ils offraient des caractères et des scènes ; les airs étaient pittoresques, et presque tous de caractère ; les morceaux d'ensemble n'allaient guère au-delà du quatuor ; l'expression en était vraiment dramatique : toute cette musique n'était qu'un chant pur, heureux et facile, analogue à la situation ; il charmait l'âme et l'oreille sans fatiguer la tête. Qu'est-ce à présent qu'un opéra bouffon, sinon un amas extravagant de symphonies vocales à grandes prétentions, mais sans aucune prétention théâtrale ? Le compositeur croit avoir atteint le but quand il a fait concerter ensemble un grand nombre de chanteurs ; c'est comme si l'on faisait parler ensemble une foule de gens qui ne s'entendent pas : c'est un vrai charivari. On se félicite quand au milieu de ce chaos on démèle quelque duo dialogué, d'une facture aimable et légère ; on le fait répéter, tant on est aise de respirer doucement, et de se reconnaître après tout ce fracas de vaine harmonie : on éprouve le même sentiment quand un hasard, qui devient malheureusement trop rare, amène un air mélodieux, naturel, expressif ; c'est une perle fine trouvée dans un tas de fausses breloques. De quelle nécessité est-il donc de nous assommer pendant trois heures, pour nous faire entendre deux ou trois jolis morceaux ?

Grétry a exécuté avec succès pour la comédie ce que Gluck a tenté pour la tragédie. Il a su marier si heureusement la mélodie avec le poëme dramatique, qu'il résulte de l'alliance des deux arts un effet tel qu'aucun des deux séparément n'aurait pu le produire. Ses morceaux d'ensemble forment des situations d'un genre neuf; ses morceaux de chant peignent les caractères. Il n'y a presque rien pour le chanteur; tout est pour l'acteur, tout est pour la scène. Des airs tels que : *L'autre jour sous l'ombrage*, etc.; *Ah! dans le siècle où nous sommes*, etc.; *Qu'il est cruel d'aimer!* etc., ont le mérite rare, quoique peu senti, d'exprimer les sentimens et la situation du personnage : il faut, pour les bien rendre, de l'âme et du goût, plus encore que de la voix; on les chante mal quand on ne les joue pas bien.

Clairval, qui représentait le marquis dans *les Événemens imprévus*, faisait encore beaucoup de plaisir à cinquante ans, avec une voix fatiguée et rauque, parce que l'agrément de son rôle consiste plus dans l'expression, le caractère et le jeu, que dans la belle qualité du son : le meilleur chanteur y serait insupportable s'il n'était pas acteur, s'il n'avait ni grâce, ni aisance, ni noblesse. Gavaudan a très-peu de voix; mais il répare ce défaut par le goût et le débit; il est presque le seul à ce théâtre qui sache porter l'habit brodé; il ne lui manque qu'un peu de gaîté et de chaleur. Ces petits-maîtres de l'ancien régime sont des originaux perdus, dont il ne reste point de copies. Il ne faut peut-être pas regretter beaucoup la perte de ces aimables roués; cependant si les roués existent toujours, et qu'ils aient seulement cessé d'être aimables, la société n'a rien gagné.

Le duo, *J'aime mon maître tendrement*, etc.;

celui des deux valets : *Serviteur à M. Lafleur,* etc., sont deux chefs-d'œuvre l'un de finesse et de sentiment, l'autre de comique. Ce sont deux motifs qui décèlent le génie dramatique. Voilà ce qui s'appelle des créations musicales. La poésie seule ne rendrait pas aussi bien les mêmes intentions. On néglige beaucoup trop à ce théâtre la partie de la scène poétique. La musique voudrait tout faire, attirer tout à elle ; c'est le moyen de tout perdre. Si l'Opéra-Comique national vient à tomber, ce sera faute d'acteurs et de bonnes pièces, et non pas faute de bons chanteurs et de musique. Les prestiges du gosier, les morceaux d'ensemble ne le soutiendront pas ; il a l'exemple des bouffons, qu'il ne se pique pas sans doute de surpasser en exécution musicale. Le seul moyen de salut pour ce théâtre est de s'attacher à la scène, à l'expression, à la mélodie dramatique ; il lui importe de se rapprocher de la littérature et de la poésie, de chercher toujours à parler à l'esprit, à intéresser le cœur ; car s'il dégénère en concert, s'il donne trop aux fredons, il aura le sort de ceux qui n'amusent que les oreilles ; il finira par ennuyer. (26 frimaire an 12.)

LE JUGEMENT DE MIDAS.

C'est une allégorie très-ingénieuse et très-piquante sur les querelles musicales qui ont précédé en France les troubles politiques. Le fond de la pièce est emprunté d'une comédie anglaise ; mais les plaisanteries sur la musique française n'ont pu être imaginées que par un écrivain initié à notre goût et à nos mœurs ; d'ailleurs, d'Hèle, en sa qualité d'Anglais, avait droit d'emprunter aux auteurs de sa nation : ils n'ont été

que trop long-temps les fournisseurs d'esprit des philosophes et des poëtes français.

Apollon, précipité du ciel sur la terre, et réfugié dans une ferme, représente les bouffons italiens qui, chassés de leur pays par la misère, vinrent s'établir, en 1750, à l'Opéra de Paris. Il est vrai que Manelli, chanteur médiocre, n'était pas un Apollon; mais l'exactitude est rare dans les comparaisons. Au reste, l'Italie était véritablement alors l'Olympe de la musique; et le pays où l'on avait mis à la mode un chant lourd et grossier, n'était pas mal désigné par une habitation de village. La musique française avait à Paris deux théâtres principaux, l'Opéra et la Foire : on bâillait à l'Opéra; et si l'on n'y dormait pas, c'est que les cris perçans des acteurs tenaient les auditeurs éveillés malgré eux : on riait beaucoup à la Foire, et l'on y chantait avec les acteurs. Quoique plusieurs de ces anciens vaudevilles fussent ignobles et rustiques, ce genre valait mieux en lui-même que le récitatif et le plain-chant de l'Académie royale de musique. La chanson est d'origine gauloise : c'est là notre musique nationale; nous sommes supérieurs dans ce genre à tous les peuples du monde : ce n'est qu'en France qu'on a fait de jolis couplets et de jolis airs de vaudeville. D'Hèle aurait dû respecter nos anciens opéras comiques, et ne pas les envelopper dans la proscription de nos vieux opéras; mais, emporté par la mélomanie, il a tout sacrifié au triomphe de la musique italienne.

Un misérable bûcheron, nommé Pan, est la caricature de nos vaudevilles; et Marsyas, berger langoureux qui fatigue les échos par des cris aigus et monotones, est la parodie burlesque des chanteurs et des airs du grand Opéra. Saint-Aubin joue ce rôle

d'une manière très-plaisante ; il a un organe propre à imiter les ports de voix, les martellemens, les soupirs et autres pretintailles du vieux chant : il a lui-même chanté autrefois dans ce goût à l'Opéra ; il se trouve là sur son terrain, et, pour être parfait, il n'a besoin que de charger un peu son ancienne méthode. Pan n'est pas moins naturel dans son genre ; on a choisi, pour représenter ce personnage, un homme replet et ventru, qui a coutume de brailler dans les chœurs : il a sur la tête un bonnet en pain de sucre, et sa voix est parfaitement assortie à sa taille. Le physique et les moyens de cet acteur remplissent admirablement les intentions malignes de l'auteur, qui a voulu transformer notre genre comique et badin en genre grossier et rustique.

Il s'en faut beaucoup que Martin soit aussi bien placé dans le rôle d'Apollon ; car on n'a pas prétendu faire une caricature de la musique italienne, on a voulu la présenter dans toute sa beauté et tout son éclat. La voix de Martin est très-agréable, mais plus sonore que touchante ; son chant est pur et brillant, mais il est froid et sans expression; son jeu d'ailleurs, sa physionomie et sa taille, n'ont ni la noblesse, ni l'élégance, ni la grâce qui semblent convenir au plus aimable des dieux. Clairval, qui joua ce rôle dans la nouveauté, n'avait pas le gosier de Martin, mais il réparait ce défaut par des qualités plus essentielles : il n'eût pas brillé dans un concert auprès de Martin, mais il chantait mieux que lui la scène ; il avait plus d'accent, plus d'expression, plus d'âme, et produisait beaucoup plus d'effet.

On se moque, avec raison, dans la pièce, des ornemens ridicules et maussades dont notre ancien chant était surchargé ; mais les gargarismes, les rou-

lades, les gargouillades modernes ne valent pas beaucoup mieux, et si nos oreilles n'y étaient pas accoutumées, elles nous paraîtraient aussi désagréables, aussi fatigantes. Autrefois les ennemis de la musique italienne tournaient en ridicule ces agrémens frivoles que nous admirons aujourd'hui, et s'en servaient pour prouver que cette mélodie ultramontaine, qu'on voulait introduire en France, n'était qu'un vain gazouillement, un amas de fredons puérils, incapables de rien exprimer. Il fallait donc que, dans un ouvrage composé pour la gloire de la musique italienne, Apollon évitât d'en reproduire les défauts; qu'il s'imposât la loi de chanter avec franchise et simplicité; qu'il renonçât aux cadences trop prolongées, aux roucoulemens, aux prestiges du fausset, et à tous ces hoquets bien éloignés du vrai goût et de la bonne manière du chant italien.

Je ne sais si ce n'était pas pour le Liégeois Grétry une tâche un peu trop forte que celle de faire chanter le dieu de la musique. Personne ne rend plus de justice que moi aux talens de Grétry; il a bien saisi l'esprit de la comédie lyrique; il a bien étudié le caractère des bons intermèdes italiens du temps passé, tels que *la Serva padrona*, de Pergolèse, *il Maestro di musica*, du même, deux chefs-d'œuvre de musique théâtrale dans le genre comique. *L'Amant jaloux, les Événemens imprévus, le Tableau parlant, Sylvain,* sont des ouvrages où il a poussé très loin l'art d'allier la musique à la scène, art presque inconnu aux modernes compositeurs d'opéras bouffons; mais il a voulu, dans le rôle d'Apollon, s'élever au-dessus de son genre; il a échoué : les airs d'Apollon sont précisément les plus médiocres de la pièce; le premier est soporifique; quelque agréable

que soit l'accompagnement, le chant n'en peut être excusé qu'en supposant qu'Apollon, très-fatigué de sa chute, n'a d'autre motif, en chantant, que de s'endormir. Très-peu de musiciens savent composer un air doux et lent, qui soit en même temps varié et cadencé, tel que celui de *la Servante maîtresse : Vous, gentilles jeunes filles,* etc. Il a été réservé aux plus grands maîtres de donner un mouvement plus gai à un chant triste, comme dans la strophe du *Stabat* de Pergolèse, *Quæ mœrebat et dolebat.* Quand une musique ennuie, aucun raisonnement ne peut prouver qu'elle est bonne. Les Grecs, dans la sculpture, ont toujours subordonné le pathétique à la grâce : à leur exemple, les grands musiciens d'Italie ont toujours su accorder l'expression, la majesté et la force avec l'agrément de la mélodie. Notre grand Opéra est le seul théâtre qui jouisse du privilége d'ennuyer avec dignité, et où l'on regarde un chant agréable comme bourgeois et trivial.

L'air : *Par une grâce touchante,* etc., est maniéré et sans effet : les plaintes adressées à Daphné ne sont que des phrases de chant mal unies, qui ne forment point un tout mélodieux et touchant; les ornemens que Martin y mêle sont très-déplacés; il semble que le compositeur et le chanteur réunissent leurs efforts pour justifier l'arrêt du bailli Midas, qui prononce que c'est de la *petite musique chantée sans goût.* Enfin, la fable qu'Apollon donne comme un modèle du genre badin, ressemble beaucoup à un morceau de récitatif.

Il y a cependant de grandes beautés dans la musique du *Jugement de Midas;* on distingue particulièrement le duo de Palémon et d'Apollon : *D'abord, je donne de bons gages,* etc. ; le duo des deux sœurs

au commencement du second acte : *Non, non, ma mère,* etc. ; le trio du bailli avec Pan et Marsyas : *Non, non, cela n'est pas possible*, etc., et plusieurs endroits des scènes d'Apollon avec Lise et Chloé. Ces morceaux sont pleins d'esprit, de grâce et de gaîté ; mais il est fort étrange qu'on ne puisse pas citer un air dans un drame consacré à l'apothéose de la musique italienne, dont le principal mérite est dans la beauté des airs.

Il a long-temps que Jean-Jacques Rousseau s'est élevé contre les cris aigus dont retentissait l'ancien Opéra ; ils ne sont pas encore tout-à-fait bannis de notre théâtre actuel des Arts. On ne crie pas beaucoup à Feydeau, et ce n'est pas uniquement par goût, c'est aussi par impuissance, car il n'y a pas une voix à ce théâtre ; celles d'Elleviou et de Martin sont plus agréables qu'étendues et fortes. Nos anciens acteurs de l'Opéra avaient de quoi crier; leur organe était admirable, et ils se plaisaient trop à le développer; souvent ils en abusaient : mais l'abus est interdit aux chanteurs actuels de l'Opéra-Comique ; ils sont réduits par la faiblesse de leurs moyens, autant que par les principes de l'art, à chanter proprement, à flûter méthodiquement des sons bien maigres. Sans parler ici des superbes voix des Chassé, des Lemaure, des Jeliotte, des Fel, des Legros, etc., etc., etc., il est certain que la Comédie-Italienne, rue Mauconseil, possédait des voix plus belles, plus fortes, mieux nourries, plus propres à la scène que celles que nous offre aujourd'hui l'Opéra-Comique national. L'art, le goût, la méthode semblent à présent ne servir qu'à pallier les défauts d'un organe usé, et à ménager la poitrine délabrée de nos virtuoses des deux sexes : nos mœurs semblent devoir augmenter de plus en

plus la rareté et la faiblesse des voix. (23 vendémiaire an 11.)

RICHARD CŒUR-DE-LION.

La pièce est fondée sur un intérêt bien supérieur à celui qu'on a coutume de chercher dans un opéra comique : on y est moins touché de la captivité du roi que du dévouement héroïque de Blondel, son sujet et son ami. Ce troubadour, qui va chercher son souverain prisonnier, et lui procure enfin la liberté au péril de sa vie, est un personnage du genre le plus pathétique; il ne ressemble guère aux héros ordinaires de nos modernes comédies mêlées d'ariettes.

Ce trait d'attachement et de fidélité d'un sujet pour son roi, fut regardé comme de très-mauvais exemple dans le temps où la démagogie proscrivait les monarques; et en général, dans toutes les révolutions, le plus grand et presque le seul crime aux yeux d'un parti, c'est d'être attaché à un autre. « Ils furent con« damnés, dit Tacite, pour crime de fidélité, le plus « grand de tous parmi des traîtres et des parjures. » *Damnati sunt fidei crimine, gravissimo inter desciscentes.* Après la mort d'Othon, qui suivit de près la bataille de Bédriac, Suetonius Paulinus, un de ses généraux, s'excusa auprès de Vitellius des services qu'il avait rendus à l'empereur vaincu, et se vanta même de lui avoir donné un mauvais conseil qui lui avait fait perdre la bataille. Tacite, avec sa profondeur et son énergie ordinaire, ajoute ces paroles, qui, dans leur admirable brièveté, renferment un si grand sens : *De perfidiâ laudatum, de fide excusatum.* « On lui fit un mérite de sa perfidie, et on « lui pardonna sa fidélité. » Ce qui doit faire re-

douter aux honnêtes gens toute révolution, c'est qu'en révolution les vertus sont des crimes, et les crimes des vertus.

Le devoir de tout sujet, de tout citoyen, est d'être fidèle au gouvernement et au souverain établis : cette obligation ne peut être détruite que par la force des choses. Lorsqu'un autre gouvernement, une autre dynastie s'annonce avec tous les signes de la volonté divine et du vœu national, alors l'attachement à l'ancien ordre n'est plus un devoir; c'est un entêtement, c'est une désobéissance aux décrets éternels, une passion insensée qui rompt l'harmonie de la société.

Dans l'opéra comique de *Richard,* il ne s'agit point de révolution; ce n'est qu'un trait héroïque de l'amitié d'un sujet pour son prince malheureux : ce trait n'est pas historique; mais il est très-intéressant, et semble donner à l'ouvrage où il est placé une sorte de dignité qui l'élève au-dessus du genre.

Richard, surnommé Cœur-de-Lion, n'était pas un prince d'un caractère fort aimable : l'histoire vante son courage et ses talens guerriers; mais elle lui reproche des actes de violence, et même de férocité. Vers la fin de la troisième croisade, il outragea Léopold d'Autriche, son compagnon d'armes, de la manière la plus sanglante; car le duc ayant fait arborer son étendard sur une des tours de la ville d'Acre dont il s'était emparé, le roi Richard fit arracher cet étendard, le fit déchirer et mettre en pièces, fouler aux pieds et jeter dans un égout. Ce fut aussi dans le même temps que Richard, irrité contre Saladin qui refusait de ratifier la capitulation des habitans d'Acre, fit trancher la tête à cinq mille Sarrasins prisonniers de guerre : atrocité révoltante qui causa la mort d'un pareil nombre de chrétiens, auxquels Saladin fit le

même traitement. Ainsi la colère et l'orgueil de Richard coûtèrent dans ce moment la vie à dix mille hommes.

Richard, en s'en retournant en Angleterre, eut l'imprudence de passer sur les terres de Léopold. Le duc d'Autriche se vengea lâchement, en faisant arrêter Richard pour le livrer à l'empereur Henri, qui le fit enfermer dans la forteresse de Diernstein : il y resta un an, et n'en sortit qu'en payant d'abord cent mille marcs d'argent, et en donnant des ôtages pour cinquante mille. Voilà l'histoire, la triste histoire, qui ne fournit au théâtre que des bassesses et des misères dénuées d'intérêt : un duc d'Autriche lâche et traître, un empereur avare et cruel, un roi d'Angleterre orgueilleux, féroce, imprudent.

Il n'y a point là de troubadour fidèle, errant de pays en pays, et cherchant son ami, son roi prisonnier; il n'y a point là de comtesse de Flandre, qui court le monde comme la reine Marphise, en demandant partout des nouvelles de son amant; on n'y entend point les chants plaintifs et les romances amoureuses du roi Richard dans la tour du Nord; on n'y voit point de gouverneur allemand, amoureux d'une jeune Anglaise, surpris dans un bal comme dans un piége, tandis qu'on escalade sa forteresse; l'histoire, enfin, ne nous montre pas le royal prisonnier entre deux soldats prêts à l'égorger au moindre mouvement qu'on fera pour sa délivrance; le fidèle et courageux Blondel s'élançant l'épée à la main sur ces soldats, et délivrant le roi. Ces tours de gibecière, ce charlatanisme théâtral, ces jeux de gobelets et cet escamotage de la scène n'appartiennent point à l'histoire, mais à l'imagination féconde de Sedaine, très-habile maçon d'opéras comiques, on pourrait même dire archi-

tecte ; heureux rival du machiniste et du décorateur, expert en effets, situations, tableaux, et autres coups de théâtre de tout genre.

La manière dont Sedaine délivre le roi Richard par le ministère de Blondel, est non-seulement romanesque, mais absurde, extravagante, et parfaitement au niveau des folies en usage dans ces sortes de pièces : cet ouvrage même si vanté est un des moindres de Sedaine, un de ceux dont la charpente lui fait le moins d'honneur ; car il a tout sacrifié à une scène. Que dirait-on d'un architecte qui bâtirait toute une maison dans un goût bizarre et gothique, à l'exception d'une seule chambre où il ferait briller tout son art ? Citerait-on ce bâtiment comme un chef-d'œuvre ? Il est vrai que la scène est belle, bien dessinée, et d'une très-heureuse invention ; mais elle ne sert qu'à faire mieux sentir la faiblesse de la plupart des autres.

On a dit de même, très-indiscrètement, que la musique était un des chefs-d'œuvre de Grétry : assurément l'air : *O Richard, ô mon roi!* est d'une superbe expression, d'une facture aujourd'hui très-rare, et dont le moule est à peu près perdu ; quelques autres morceaux, pleins de mélodie et de grâce, font reconnaître le délicieux auteur de *Zémire et Azor*, de *l'Ami de la maison*, des *Événemens imprévus*, etc. ; mais en général cette composition ne s'élève pas à la hauteur des grands ouvrages de Grétry.

Plusieurs motifs, étrangers au mérite des paroles et de la musique, ont contribué à donner à cette représentation une vogue et une célébrité tout-à-fait extraordinaires. Il n'y a point d'exemple au théâtre d'un empressement, d'un concours, d'une affluence aussi prodigieuse ; mais la fureur et l'enthousiasme

ont éclaté bien plus vivement au dehors qu'au dedans de la salle. Il est bien difficile que la réalité réponde aux illusions, à l'ardeur de l'attente; il est presque impossible qu'une pièce interrompue depuis quinze ou seize ans, composée dans un genre qui n'est pas celui du jour, avec une musique qui n'est plus à la mode, et dont on a perdu le goût; une pièce, enfin, dont il n'existe plus qu'une tradition vague et incertaine, puisse être bien rendue, bien exécutée par des acteurs élevés et nourris dans d'autres principes et dans une autre méthode.

Cette manière de chanter avec l'âme, d'exprimer des sentimens, est aujourd'hui antique, inconnue, je dirais presque méprisée des musiciens et des chanteurs. Clairval avait une voix à faire rire les moindres élèves du Conservatoire; il avait un jeu, un talent et un goût à étonner les plus grands maîtres: et quoique l'instrument ne fût pas des meilleurs, la manière dont il s'en servait n'en laissait pas apercevoir les défauts. C'est un fait incontestable, qu'il a produit beaucoup d'effet dans ce rôle avec cet organe dont on exagère la mauvaise qualité, mais qui, en effet, avait de la force et du timbre, quoique le son n'eût pas toute la pureté désirable.

Elleviou, chanteur plus méthodique, doué d'une voix plus douce et plus brillante, excellent acteur dans les rôles comiques d'officiers étourdis, de jeunes libertins, de roués charmans; Elleviou, enfin, n'ayant point l'habitude des rôles nobles et du chant pathétique, a bien pu, en essayant le personnage de Blondel, n'y pas répandre la première fois le même intérêt que Clairval avait coutume d'y mettre: cependant il s'en est acquitté d'une manière très-satisfaisante. Gavaudan a de même fort bien rempli le

rôle de Richard, quoiqu'il lui manque quelques-unes des qualités qu'avait Philippe. Madame Saint-Aubin a été charmante dans le rôle de Laurette, et madame Gavaudan a paru très-aimable dans celui d'Antonio. Les comparaisons des acteurs présens avec les acteurs passés sont affligeantes et inutiles : on les attribue toujours à la manie de regretter ce qu'on n'a pas, au lieu de jouir de ce qu'on a. La représentation a fait plaisir à tout le monde, et particulièrement à ceux qui voyaient pour la première fois la pièce ; mais l'effet total du spectacle n'a pas été proportionné à l'extrême avidité que le public avait témoignée pour la voir.

La belle décoration, d'après les dessins de M. Denon, représentant cette même forteresse de Diernstein qui vient d'être témoin des prodiges de nos braves, prêtait un charme nouveau et tout-à-fait piquant à la reprise de cette pièce. (25 mars 1806.)

MÉHUL.

EUPHROSINE ET CORADIN.

Ce n'est pas un ouvrage à dédaigner, quoiqu'on s'y trouve trop en pays de connaissance : le tableau d'un sauvage dompté par l'amour n'est pas neuf sur notre scène ; le rôle d'Euphrosine est une faible copie de Roxelane ; la comtesse d'Arles n'est que la baronne de *Nanine,* avec une couleur plus tragique ; le cruel Coradin ressemble à tous les tyrans, mais il tient particulièrement de Louis XI sa faiblesse pour son médecin : l'auteur n'a cependant tiré presque aucun parti de ce caractère, qui pouvait être comique ; il a mieux aimé faire de son médecin un personnage tragique, et nous le montrer sous les traits de Coucy. Son dénouement est précisément celui d'*Adélaïde du Guesclin;* et si ce n'était pas un blasphême, je dirais que M. Hoffman s'est montré plus raisonnable et même plus dramatique, dans son opéra comique, que Voltaire dans sa tragédie : Coradin ordonne à son médecin de faire mourir Euphrosine, qu'il croit infidèle, comme Vendôme charge Coucy du supplice de Nemours, son frère et son rival ; mais Coradin est un odieux tyran, à qui cette vengeance convient beaucoup mieux qu'à un chevalier noble et généreux, tel que Vendôme, qu'on a voulu rendre intéressant : l'assassinat d'un frère désarmé et sans défense, qui n'a d'autre crime que celui d'être aimé, est une lâ-

cheté aussi contraire à l'honneur qu'à la nature ; la punition d'une femme coupable est un emportement permis au théâtre à l'amour outragé. Dans l'intervalle de l'exécution, Léonor, sœur d'Euphrosine, vient implorer la clémence du tyran, et parvient à le fléchir ; scène fort théâtrale, qui occupe plus vivement les spectateurs que le monologue de Vendôme ; au moment où le tyran appelle le médecin pour révoquer ses ordres, il apprend que le coup fatal est déjà porté : cette situation vaut pour le moins le coup de canon de Voltaire, quoiqu'elle ne fasse pas tant de bruit : cela n'empêche pas qu'une douzaine de beaux vers de Voltaire ne vaille mieux que tout l'opéra de M. Hoffman ; mais il y a plus de naturel, de vérité et d'intelligence dans la manière dont l'auteur d'*Euphrosine* a présenté cette catastrophe.

Philippe joue bien le rôle de Coradin ; la nature semble l'avoir taillé pour représenter les tyrans. Solié n'a peut-être pas assez de noblesse pour un médecin tragique ; mais il chante avec beaucoup d'âme et de goût. Mademoiselle Pingenet aînée a mis de la sensibilité et de l'énergie dans sa scène avec Coradin ; et lorsqu'elle apprend la mort de sa sœur, elle tombe évanouie sur la scène avec tant d'art et de vérité, qu'elle entraîne avec elle tous les suffrages ; une pareille chute est un succès. Quelque malin, et surtout quelque auteur, en lisant cette mauvaise pointe, ne manquera pas de s'écrier avec humeur :

> La peste de ta chute, empoisonneur, au diable !
> En eusses-tu fait une à te casser le nez !

Je veux bien leur laisser cette consolation ; mais, pour parler sérieusement, on outre tout aujourd'hui : la terrible pantomime de mademoiselle

Pingenet devient trop fréquente; elle a passé du Théâtre-Français à l'Opéra-Comique, et même de l'Opéra-Comique au Vaudeville, où l'ambitieuse douleur d'Annette a aussi la prétention de se jeter par terre.

La musique d'*Euphrosine* est digne du compositeur qui nous a donné *l'Irato;* mais le genre est bien différent : à l'exception du premier morceau d'ensemble, elle est presque tout entière sur le ton de la tragédie. L'invocation à Minerve est un air d'une très-belle facture, et parfaitement bien chanté par Solié; les prières que Léonor adresse à Coradin sont très-pathétiques; on remarque dans le duo entre le tyran et la comtesse une singulière force, un grand effet, et un grand fracas encore; il n'est pas naturel que l'entretien de deux personnes, quelque colère qu'on leur suppose, produise un pareil vacarme; ce duo fait plus de bruit qu'un *septuor* italien. (22 prairial an 12.)

L'IRATO.

Une ancienne parade autrefois fort en vogue à ce théâtre, et dont la musique est précieuse, parce qu'elle fut le début du célèbre Grétry, *le Tableau parlant,* peut donner une idée, non pas de l'intrigue, mais du genre de *l'Emporté*. On trouve aussi dans *le Tableau parlant* un Pierrot aussi plaisant que le Scapin de *l'Emporté;* et c'était Clairval, l'Elleviou de ce temps-là, qui jouait ce rôle; il y a un Léandre aussi roide, aussi empesé, aussi grotesquement fagoté que le Lisandre de la pièce nouvelle; une Isabelle qui n'est pas moins vive, une Colombine beaucoup plus plaisante que la Nérine de *l'Emporté,* un

Cassandre qui vaut bien le docteur Balouard; et tout le dialogue est également dans ce genre d'exagération comique et d'emphase burlesque des parodies et des farces.

Le Tableau parlant est une pièce un peu raisonnable, et *l'Emporté* lui est fort supérieur du côté de l'extravagance et de l'originalité des caricatures. Il en est de même de la musique ; celle de Grétry est sage et posée en comparaison de la vivacité, de la pétulance, et, pour ainsi dire, de l'étourderie de la musique de *l'Emporté*. Quant au héros de la pièce, le caractère en est visiblement emprunté du *Grondeur* de l'abbé Brueys; le copiste italien ne fait que le défigurer, et en quelque sorte le barbouiller; son Emporté n'est qu'un fou, un possédé qu'il faut exorciser. Ce rôle est aussi fatigant pour l'acteur que pour les spectateurs; il est même désagréable pour le compositeur, qui ne peut peindre les convulsions d'un pareil personnage qu'à l'aide d'une musique baroque. Aussi, de tous les rôles de la pièce, celui de Pandolfe (c'est le nom de l'Emporté) est-il le moins comique, parce que, même dans une caricature, il paraît outré. Lisandre, son neveu, fait beaucoup plus rire. Ce personnage est heureusement imaginé pour contraster, par sa froideur et son flegme, avec les emportemens de l'oncle ; et la meilleure scène de la pièce est celle où l'Emporté, par ses menaces, s'efforce d'intimider et d'affliger son neveu, qui n'oppose à cette bourasque qu'un calme désespérant.

L'intrigue n'est rien, le jeu de théâtre est tout. Comment analyser cette suite de lazzi et d'attitudes bouffonnes ? Il faudrait pouvoir les peindre à ceux qui ne les ont pas vues. Lisandre, vêtu en spadassin plutôt qu'en militaire, la tête couverte d'un énorme

chapeau bordé d'argent, se promène silencieusement sur la scène, suivi de son ami Scapin, qui fait de vains efforts pour le tirer de sa rêverie profonde ; à peine en peut-il arracher quelques monosyllabes ; enfin, vaincu par ses importunités, Lisandre enfile le chapitre de ses infortunes.

Un oncle violent et emporté, une maîtresse absente et peut-être infidèle, un rival sur le point de l'épouser : ce rival est le docteur Balouard, ancien précepteur de Lisandre, lequel, dans l'espérance d'obtenir la nièce, se laisse gronder et battre par l'oncle. Les affaires du valet ne sont pas plus brillantes, et Nérine n'est pas plus sûre qu'Isabelle ; tous deux réunissent leurs intérêts dans un duo charmant, et jurent de se roidir contre tous les obstacles ; c'est Scapin qui est chargé de conduire la barque commune ; il invoque Mercure, le dieu des fripons et des amans. L'air, quoique bien fait, n'a pas la même teinte d'originalité, et n'a produit qu'un effet médiocre.

On voit ensuite courir une troupe de valets effrayés, qui se dérobent aux coups de l'Emporté ; il arrive furieux de ne plus trouver personne à gronder ou à battre. Comment faire chanter un homme que la colère suffoque, et qui ne peut pas même parler ? L'air dans lequel il exhale sa fureur n'est qu'une suite de sons étouffés, sans mélodie, sans cadence, auxquels on suppose le mérite de peindre fort bien les transports d'un fou et d'un enragé, parce qu'ils n'ont ni sens ni liaison, et ne forment aucune phrase de chant ; ce n'est pas ainsi que Pergolèse, dans *la Servante maîtresse*, a peint l'impatience et le dépit de son Pandolfe : *Long-temps attendre sans voir venir*, etc. ; *Sans fin, sans cesse, nouveau procès*, etc.,

deux airs qui sont des chefs-d'œuvre de mélodie et d'expression, sont en même temps la meilleure critique des caricatures soi-disant musicales, où, sous le prétexte de la nature et de la vérité, on viole la règle la plus essentielle de l'art, qui est de plaire : la musique doit peindre, avec les couleurs qui lui sont propres, la passion de la colère, et non pas imiter servilement les sons mal articulés et les sourds gémissemens d'un maniaque qui beugle et à qui la rage donne des convulsions; car une pareille imitation est sans agrément, comme sans goût et sans art.

Aux cris de Pandolfe, les valets reviennent, et l'Emporté les prend par la cravate, les secoue, les houspille, s'offense de leurs réponses, s'irrite de leur silence, et finit par les chasser. Son neveu se présente; sa gravité, son sang-froid désolent l'impétueux et bouillant Pandolfe, qui lui déclare qu'il le déshérite, qu'il donne sa nièce Isabelle au docteur; et, ne pouvant triompher, malgré cela, de son insensibilité, il lui interdit enfin sa maison. Le neveu se retire aussi tranquillement qu'il est venu, et le docteur lui succède : ses flatteries calment la bile de l'Emporté; Pandolfe se déride dans un accès de bonne humeur, et veut faire danser le docteur complaisant; il le jette par terre, et lorsque le pauvre diable se relève presque estropié, il le force à rire et à le remercier.

Dans de pareils imbroglio, les acteurs vont et viennent à leur fantaisie; l'Emporté et le docteur abandonnent la scène à Lisandre, qui se désole plaisamment, qui délibère s'il *percera son tendre cœur*, s'il *ira se noyer ou se pendre*, avec autant de flegme que s'il s'agissait de choisir entre l'opéra et la comédie; l'air, qui est délicieux, ajoute beaucoup au comique

de cette situation. L'arrivée soudaine d'Isabelle et de Nérine, qui tombent des nues, suspend l'exécution de ses projets désespérés ; les amans tiennent conseil sur les moyens de conjurer l'orage. Scapin est le chef de la conjuration. Un quatuor très-piquant et très-original fait tout le mérite de cette scène. Isabelle, d'après l'avis du conseil, trouve aisément le moyen d'épouvanter le docteur Balouard sur les suites de son hymen ; le jeu de mademoiselle Philis, et surtout sa voix qui brille beaucoup dans un charmant rondeau, les contorsions de Dozainville, dont le masque est excellent, voilà ce qui rajeunit cette situation usée et triviale. Balouard, dégoûté du mariage, signifie à l'Emporté qu'il ne veut point de sa nièce, et se fait chasser avec un torrent d'injures ; mais il est à craindre qu'il ne se ravise, et qu'il ne rentre en grâce ; pour obvier à cet inconvénient, Lisandre et Scapin le font manger et surtout boire, au point que le docteur, dans son ivresse, veut se faire soldat. La figure de Dozainville est à peindre au milieu de ces deux racoleurs. Le groupe chante un trio très-gracieux, qui commence par ces paroles :

Femme jolie et du bon vin
Voilà les vrais biens de la vie, etc. ;

morceau d'ensemble où Elleviou met du sentiment, Martin des roulades, et Dozainville des grimaces. Le docteur, revêtu du harnais militaire, devient insolent, dit des injures à Pandolfe, et achève de ruiner ses affaires ; alors les amans tombent aux genoux de l'Emporté, qui tantôt s'irrite quand la musique est trop bruyante, tantôt se radoucit quand les chanteurs baissent le ton ; lazzi qui se termine par la réconciliation de Lisandre avec son oncle, et son mariage avec Isabelle.

Le public aurait cru pécher contre les convenances, s'il s'était emporté, le mardi gras, contre une folie qui véritablement était de saison. On a beaucoup applaudi la musique, et les scènes ont excité des éclats de rire universels. Souvent dans ces bagatelles, qui n'ont pas le sens commun, l'art du musicien triomphe plus que dans des pièces régulières. Il semble quelquefois que la musique soit jalouse de sa sœur la poésie ; elle aime à régner seule, à créer de rien des situations. Les gens de goût, en France, exigent que la musique ne soit employée qu'à faire valoir un bon poëme, et, en général, une pièce intéressante réussit plutôt avec une mauvaise musique qu'une pièce froide avec une musique excellente. Nous ne sommes pas assez musiciens ; nous n'aimons pas, comme les Italiens, la musique pour elle-même ; nous lui refusons le sacrifice de notre raison.

J'étais persuadé que la traduction de *l'Irato* était parodiée sur la musique de Fiorelli, charmant compositeur italien, enlevé aux arts à la fleur de l'âge : j'ai été fort surpris d'apprendre que cette musique, parfaitement dans le goût italien, était de Méhul ; je n'avais point reconnu sa manière. La musique de *l'Emporté* est vive, légère, et pleine d'esprit ; elle fait peu de bruit, les accompagnemens sont très-peu chargés. Puisque Méhul sait faire de la musique italienne, qu'il en fasse donc toujours ; qu'il nous donne du Paësiello, et jamais du Méhul. Je me rappelle à ce sujet une petite anecdote : Bon Boulogne, peintre qui n'était pas sans mérite, avait fait une si belle copie du Corrége, qu'elle trompa même l'œil exercé du célèbre Lebrun ; il prit la copie pour l'original. Boulogne et ses partisans triomphaient de l'erreur de Lebrun ; mais ce grand peintre leur dit sans se dé-

concerter : « Puisque Boulogne sait faire des Corréges, « qu'il fasse donc toujours des Corréges, et jamais des « Boulognes. (30 pluviose an 9.)

UNE FOLIE.

Il y a quelques jours que je comptais les folies de ce théâtre ; en voici une nouvelle qui vaut bien les autres ; c'est cependant une espèce de succès, mais un succès plus déplorable qu'une chute, puisqu'il semble favoriser le mauvais goût, la négligence et l'avilissement, qui causeront tôt ou tard la ruine de l'Opéra-Comique. Je n'ai point vu la première représentation de cette *Folie :* on dit qu'on s'était arrangé pour qu'il y eût de l'enthousiasme ; c'était surtout un parti pris de trouver la musique divine. Ce manége a du moins servi pour amener du monde à la seconde représentation ; mais les folies perdent toujours à être répétées : les premiers transports s'étaient refroidis ; les applaudissemens ont été modérés ; le dénouement a paru plus mauvais que la première fois, la musique beaucoup moins bonne : quelques sifflets, bien modestes à la vérité, se sont fait entendre lorsqu'on a baissé la toile ; ce qui semble prouver que cette *Folie* sera courte.

Ce n'est que depuis très-peu de temps que les auteurs se sont avisés d'orner leurs productions de titres impertinens : le Vaudeville a donné l'exemple ; il n'a pas craint d'afficher des *amphigouris*, des *parades*, etc. ; voilà l'Opéra-Comique qui nous annonce *une Folie*. Il faudrait avoir un peu de pudeur et de respect pour le public ; quand on n'a que des folies à lui donner, il serait décent de ne pas du moins l'avertir d'avance.

Quelle est cette incurable manie de s'entêter à nous offrir sans cesse des pupilles esclaves d'un vieux jaloux, des amans aux prises avec des tuteurs? Pourquoi les auteurs s'obstinent-ils à rester dans le pays des chimères? Lorsqu'ils sont témoins de la douceur de nos mœurs, de l'aimable liberté qui règne dans la société, pourquoi veulent-ils maintenir sur le théâtre la tyrannie et le despotisme? Ce n'est plus que là que l'on voit des argus qui gardent de jeunes filles, et de jeunes galans qui emploient la ruse pour les délivrer. Ces intrigues ne sont plus bonnes qu'à donner des nausées; elles sont même trop vieilles pour les tréteaux des boulevards. Je suis fâché que l'illustre auteur de *l'Abbé de l'Épée* se dégrade lui-même au point de s'enfariner dans ces méchantes farces.

Un capitaine de cavalerie, un aide-de-camp, neveu d'un général, tel est l'acteur principal de cette parade. Elleviou aime beaucoup à paraître en dragon, en hussard; il croit avoir plus de grâce quand il balaie les planches avec un grand sabre. Il n'est pas naturel qu'un militaire d'un ordre supérieur s'abaisse à ce misérable rôle; qu'il mette en œuvre de honteux stratagêmes, des déguisemens indignes de lui, pour s'introduire dans la maison d'un peintre. Je sais que le comte Almaviva n'a pas plus d'égard à sa dignité, dans *le Barbier de Séville;* mais, sans contester ici sur l'autorité de Beaumarchais, la scène de la pièce est à Paris, et les mœurs françaises répugnent absolument à ces mascarades, que la galanterie espagnole regarde comme d'heureuses inventions de l'amour.

L'officier français n'a point vu sa maîtresse, et il en est plus fou qu'un Espagnol : il a vu des tableaux de son tuteur, où il y a de jolies filles : donc, la pu-

pille qui lui sert de modèle doit être un miracle de beauté; il ne lui faut pas d'autre motif pour former le siége de la maison qui recèle cette merveilleuse infante. De son côté, la pupille dans son donjon, ou plutôt dans son grenier, chante pour implorer le secours des passans, prête à donner son cœur au premier chevalier qui la délivrera de sa prison. Une lettre, attachée à un ruban, pend sur le coin du théâtre : l'officier et son valet n'ont pas l'esprit de la prendre ; elle tombe entre les mains du tuteur, qui, bien averti du malin vouloir de sa captive, redouble ses précautions.

Le peintre attend un Allemand, marchand de tableaux : l'officier se présente sous ce déguisement ; mais il commet tant de bévues, et parle avec tant d'imprudence, qu'il est démasqué et berné. M. Bouilly a fait un effort de génie, lorsqu'il a donné tant d'esprit à son tuteur : on sait que les personnages de cette espèce sont officiellement bêtes : mais il n'est tombé qu'une fois dans cette faute, et s'est bientôt hâté de faire rentrer le peintre dans la classe des Cassandres.

On attend aussi un paysan de Chauny pour broyer les couleurs ; le valet de l'officier se charge de ce déguisement ; c'est son tour. Il s'introduit dans la maison du peintre ; il y chante un vieux rondeau picard, à trois reprises, très-ennuyeux et très-long, qui produit l'effet du meilleur certificat, et détruit tous les soupçons qu'on pourrait avoir de sa fourberie. C'est Martin qui joue ce rôle niais, très-naturellement ; il attrape assez bien l'accent picard, et n'a pas craint de souiller par une vieille chanson rustique la noblesse de son gosier italien. Combien de gargarismes ne faudra-t-il pas pour le purifier ! Observons en passant que cette pièce est pleine de jargon et de patois :

tantôt c'est le baragouin allemand, tantôt le baragouin picard. Les acteurs n'ont pas besoin, pour se rendre inintelligibles, d'affecter un accent étranger; on ne les entend pas, lors même qu'ils s'énoncent dans leur langue le plus purement qu'il leur est possible : la volubilité de leur débit, la négligence de leur prononciation, l'ignorance absolue de la bonne manière de réciter, fait de leur langage ordinaire un continuel baragouin. Ce peuple de chanteurs ne sait pas parler.

Les pupilles, communément, sont douces, timides et modestes; celle-ci est acariâtre, insolente et dévergondée; elle a, devant son tuteur, l'audace d'un grenadier : ce sont là les beautés ornées qui rajeunissent ce sujet usé. Il prend fantaisie au peintre d'achever un tableau qui représente Bayard recevant une écharpe des mains de madame de Randan; mais il a besoin de modèles : il envoie à la caserne chercher un soldat pour représenter Bayard, et compte sur sa pupille pour figurer madame de Randan. Elle avait d'abord refusé ce service, mais le valet picard lui a fait entendre raison. A peine le soldat est-il arrivé, que le faux Picard jette par la fenêtre une échelle de corde à son maître, qui monte rapidement; il fait descendre par la même échelle le soldat, qui se trouve être de sa compagnie. L'amoureux capitaine, déguisé par une barbe postiche, prend le casque et la cuirasse : le voilà vis-à-vis de sa maîtresse, qu'il voit pour la première fois : le peintre les pose, les arrange, puis se met à l'ouvrage. La situation pourrait être agréable, si elle avait été préparée et bien amenée, surtout si elle était suivie d'un dénouement convenable; mais l'auteur, après avoir fait entrer son héros dans la citadelle ennemie, ne sait plus comment s'en débarrasser :

il fait bruit, il casse les vitres, il crie aux armes. Le capitaine se découvre, et signifie tout bonnement au peintre qu'il veut épouser sa pupille, et qu'il n'a aucun droit de s'y opposer. Mais qui l'empêchait de faire cette signification au commencement de la pièce? Il se serait épargné les frais de tant de ruses misérables. Il n'était guère possible de finir plus malheureusement ces arlequinades. Il n'y a nul mérite à gâter *Guerre ouverte*, *l'Intrigue épistolaire*, et plusieurs autres imbroglio plaisans, dont le sujet est le même, qui sont fort supérieurs pour l'art et la conduite. Cette *Folie* ressemble à tout, et ne ressemble à rien.

M. Bouilly est resté fort au-dessous de lui-même : de pareilles farces avilissent le théâtre de l'Opéra-Comique ; elles plaisent, dit-on, aux premiers sujets: cela prouve que le goût et le talent se trouvent rarement ensemble. Il ne faut pas se laisser séduire par le mauvais exemple de *l'Irato*: cette bouffonnerie a passé à la faveur du carnaval, et s'est soutenue à la faveur d'une jolie musique. Méhul a compté sur une première bonne fortune : ces folies ne se répètent pas deux fois avec succès; sa seconde excursion sur le territoire de l'Italie n'est pas heureuse; un compositeur de grands opéras français ne sort pas aisément de son caractère.

La romance de la pupille est fort agréable ; dans la scène du paysan picard, dans celle du tableau, on remarque des morceaux d'ensemble d'une bonne facture ; mais dans tout le reste, la pauvreté des motifs est déguisée sous de vains ornemens : les airs de Martin et d'Elleviou sont chargés de roulades, de gargouillades, de toute la mauvaise pretintaille du mauvais chant qu'on appelle *italien*: la véritable musique italienne

se reconnaît à une mélodie pure, expressive et variée, à une noble simplicité : les vrais chanteurs italiens usent sobrement et à propos de ces agrémens que prodigue la médiocrité, qui n'a pas d'autres ressources. Elleviou et Martin se font tort à eux-mêmes, ils déshonorent leurs moyens en adoptant ce goût dépravé ; à la manière dont ils chantent, ils feraient presque soupçonner qu'ils ne savent pas chanter.

L'Opéra-Comique, s'il veut vivre longuement, doit renoncer à ces pauvretés, et revenir aux pièces en trois actes, d'un bon genre de comique et d'une conduite sage, dans le goût de celles dont Marmontel et d'Hèle ont enrichi ce théâtre. Il doit surtout revenir à la bonne et vraie musique, et abandonner les caricatures italiennes. Il n'est point essentiel à la musique italienne de s'exercer sur de plates bouffonneries. On prépare à ce théâtre *la Fausse Duègne*, pièce composée dans les bons principes, et dont la musique est le dernier soupir de Della Maria, cet aimable compositeur trop tôt enlevé aux arts. Ses charmantes productions, qui ont fait les délices de Paris, *le Prisonnier*, *l'Opéra-Comique*, *l'Oncle valet*, etc., ouvrage d'un goût délicat, d'une manière pure et franche, recommandent au public sa mémoire, imposent aux acteurs une juste reconnaissance, et doivent faire accueillir avec l'intérêt le plus vif ce dernier legs dont sa lyre a voulu gratifier notre scène. (19 germinal an 10.)

JOSEPH.

Il y a près de deux ans, un conte de madame de Genlis fit tourner les têtes dramatiques ; les auteurs le traitèrent à l'envi l'un de l'autre, chacun à sa ma-

nière : il y eut concours, et l'on ne vit pendant quelque temps, sur tous nos théâtres, que de jeunes femmes colères, corrigées par de jeunes maris plus colères encore.

On a quitté cette folie pour en prendre une plus grave et plus sérieuse : ce n'est plus d'un conte ni d'une fable qu'il s'agit, mais d'une histoire de la Bible. J'ignore par quel hasard on s'est avisé de songer que M. Bitaubé avait composé une espèce de roman de *Joseph :* je ne sais pas davantage ce qui a pu engager nos dramaturges les plus profanes à mettre en pièces ce roman pieux, non moins inconnu que le roman de *Tobie* et autres épopées pleines d'un froid galimatias, enfantées par les singes de Gessner.

Quoi qu'il en soit, depuis quelque temps, les Joseph et les Benjamin abondent au Théâtre-Français, au Vaudeville, au boulevard : on dit qu'on va les faire entrer avec tous les patriarches dans un grand opéra; peut-être même les fera-t-on danser dans un ballet-pantomime. En attendant, les voilà à l'Opéra-Comique, qui, pour les mieux recevoir, et leur faire plus dignement les honneurs de son joyeux boudoir, a pris le nom pompeux de drame, et s'est donné tous les grands airs du grand Opéra.

On prétend que toute la société de l'Opéra-Comique a fondé sur ce drame, mélodrame, opéra, ou comme on voudra l'appeler, les plus grandes espérances de fortune. Les acteurs sont persuadés que ce *Joseph* aura la vertu de chasser la famine de leur pays, où elle est depuis long-temps domiciliée ; qu'il fera succéder aux années de stérilité des jours d'abondance, et qu'ils vont se régaler de ces oignons d'Égypte, si regrettés jadis des Israélites dans le désert : c'est

peut-être un songe flatteur qui abuse les sociétaires de l'Opéra-Comique. Je ne suis pas si habile que Joseph dans l'art d'expliquer les songes ; mais je sais qu'on gagne rarement quelque chose à sortir de son état et de son genre. Je suis convaincu qu'il est impossible que le théâtre de l'Opéra-Comique puisse recueillir des fruits solides d'un drame maigre, languissant et ennuyeux, qui ne se soutient que par quelques sentences, quelques sentimens naturels, quelques traits de sensibilité noyés dans une foule d'invraisemblances et de niaiseries. L'Opéra-Comique échouera toujours quand il voudra disputer d'éclat et de majesté avec l'Opéra ; d'évolutions, de décors et de costumes avec les théâtres de mélodrames : cet étalage n'est pas fait pour lui, il n'en a pas besoin ; et quand il voudra s'affubler de toutes ces machines, il en sera pour ses frais :

Cet oracle est plus sûr que celui de Calchas.

Voyons maintenant comment M. Duval s'y est pris pour travestir une tragédie du Théâtre-Français en un drame de l'Opéra-Comique.

Elleviou, représentant Joseph sous le nom de Cléophas, paraît dans toute la magnificence du luxe oriental, encore plus paré de sa bonne mine. Il raconte à son confident ses aventures, qui, par malheur, sont connues de tout le monde ; ce qui ne forme pas une exposition intéressante : on y bâillerait, si l'on n'était réveillé par les jolis couplets d'une romance qu'Elleviou chante avec une simplicité pleine de grâce. Toujours occupé, dans sa prospérité, du souvenir de son père et de ses frères, Joseph donne commission à son confident d'aller les chercher ; mais par un hasard qui n'est pas rare, si l'on en croit un vieux pro-

verbe, il suffit qu'on parle des frères de Joseph pour qu'on les voie arriver. On annonce des étrangers, et ces étrangers sont précisément ceux qu'on allait envoyer chercher.

A leur aspect, Joseph se rappelle des circonstances bien douloureuses. Nephtali est le seul qui ait versé des larmes le jour où il fut trahi et vendu. Siméon est, comme dans la tragédie, le traître qui a conclu le marché, et qu'on charge presque seul du crime commun à tous les autres. La Bible ne l'accuse pas particulièrement; je crois que c'est M. Bitaubé qui lui a fait une si mauvaise réputation : il avait besoin, pour son poëme épique, d'un scélérat tragique; et, pouvant choisir entre tous les frères de Joseph, il s'est décidé par hasard pour Siméon. C'est Siméon qui, dans les pièces composées sur ce sujet, a le département des remords, des convulsions et des grimaces. Dans le drame nouveau, il fait pénitence pour tous ses frères, quoiqu'il ne soit pas plus coupable.

Au second acte il est nuit : Jacob est couché dans sa tente, près de Memphis. Quoiqu'un pareil moment soit très-incommode pour une visite, Joseph vient seul, à tâtons, à minuit, dans cette plaine de Memphis, où il croit que son père dort : c'est une caricature de piété filiale. Siméon, qui, dans sa qualité de scélérat, doit aimer la nuit, se trouve là par hasard : il vient aussi probablement voir son père la nuit pendant qu'il dort. Joseph, qu'il rencontre, devient tout à coup son confident; il fait part à cet inconnu de ses crimes et de ses remords. Au lever de l'aurore, Siméon s'enfuit comme un hibou; Benjamin sort de la tente, et veut rentrer à l'aspect d'un étranger. Joseph le rassure, le serre entre ses bras, lui fait mille ques-

tions auxquelles l'enfant répond par des couplets dans le genre de ceux d'Elleviou au premier acte, mais bien moins touchans. Bientôt, impatient de voir son père, Joseph entre dans la tente, s'approche du lit où Jacob repose, se met à genoux, prend une de ses mains paternelles qu'il mouille de ses larmes. Le bon vieillard se réveille, et ne peut voir celui qui lui donne ces marques de tendresse, attendu que M. Duval, de son autorité particulière, a privé de la vue le patriarche Jacob : si le bonhomme a perdu les yeux, il n'a pas perdu la parole. Après avoir fait sa prière du matin, il raconte le rêve qu'il a fait pendant la nuit. Joseph, grand interprète de songes, l'expliquerait aisément si on ne venait l'avertir que le peuple demande à grands cris son triomphe. Joseph se rend aux vœux de la nation ; il monte sur son char, et traverse le théâtre entre Jacob et Benjamin : groupe intéressant qui marque bien la différence des trois âges.

Le second acte finit par un triomphe ; le troisième commence par un festin dans lequel les Israélites chantent les louanges du Seigneur, avec accompagnement de harpes. Le repas et le concert sont troublés par de mauvaises nouvelles : on vient dire au triomphateur que le roi est fort irrité que son ministre ait partagé avec des étrangers les honneurs du triomphe, et distribué à ces nouveaux venus les subsistances réservées aux Égyptiens. Cette calomnie, qu'on serait tenté de regarder comme un germe d'intrigue, n'est qu'un prétexte pour écarter un moment Joseph de la scène, et donner le temps à Jacob de maudire ses fils.

Voici comme cela s'arrange : les gardes, rencontrant un fou tel que Siméon, qui court les champs, s'en emparent et l'amènent à Jacob. Le vieillard demande

à ce malheureux fils : *Qu'as-tu fait de ton frère?* Les remords arrachent à Siméon l'aveu de son crime. Jacob, indigné, fait venir ses fils, et leur donne sa malédiction ; ce qui fait une assez belle scène : c'est pour lui faire place qu'on avait calomnié Joseph. Dès que la malédiction est donnée, Joseph est le meilleur ami du roi ; il reparaît tout radieux, et entend ses frères se reprocher avec amertume leur cruauté à son égard ; il les console en leur disant qu'ils reverront bientôt Joseph. « Où est-il ? s'écrie Jacob. — Il « est à vos pieds. » Cette reconnaissance n'est pas sans intérêt ; mais il a fallu l'attendre et l'acheter. L'histoire de Joseph, si intéressante dans la Bible, est peu propre au théâtre, parce que le dénouement est trop prévu, et parce qu'il n'y a qu'une scène.

La musique remplit les vides de l'action, mais ne réussit pas toujours à écarter l'ennui qui se glisse de tous côtés dans trois actes où il n'y a presque rien que du spectacle et du son : cette musique, en plusieurs endroits, a bien le caractère religieux ; elle est simple, grave et touchante. Le compositeur, grand harmoniste, a déployé toutes les ressources de son art, en homme qui les connaît bien et sait les employer à propos. Les acteurs ne sont pas trop exercés à ce genre qui leur est étranger. Solié représente Jacob ; madame Gavaudan, Benjamin ; Gavaudan, Siméon : ces rôles flattent beaucoup le faible des acteurs pour le pathétique ; il me semble qu'on ne devrait aimer à faire que ce qu'on fait le mieux. L'ouvrage a obtenu beaucoup de succès à la première représentation : je souhaite que ce succès se soutienne, que la pièce intéresse et amuse, qu'on y aille long-temps ; je le souhaite, mais j'en doute. (20 février 1807.)

DALAYRAC.

MAISON A VENDRE.

On convient généralement que *Maison à vendre* est une des plus jolies pièces du nouveau répertoire. Cet ouvrage dépose contre la musique ; il la met à sa place, en prouvant qu'elle n'est que la moindre partie d'un bon opéra comique. Le compositeur, en homme de goût, a senti qu'il devait être très-économe des ornemens de son art dans les scènes dont le fond par lui-même est assez agréable : il eût été à désirer que le peu de musique qu'il a jugé à propos d'employer dans cette petite comédie, eût présenté un caractère plus simple et plus naturel, que l'harmonie en eût été plus pure et moins chargée. Le duo entre les deux amis est brillant ; il fait honneur au talent de M. Dalayrac ; mais son effet serait plus piquant et plus vrai, si le style en était moins compliqué, si la différence du caractère des interlocuteurs était marquée avec plus de précision, et s'il ne devenait pas fatigant pour les auditeurs par une rapidité, une volubilité factice et forcée, qui dégénère en confusion.

Le poëte et le musicien, qui sont les héros de la pièce, sont caractérisés d'une manière ingénieuse : tous les deux ont cette insouciance, ces caprices et ces erreurs de conduite qui naissent trop souvent de la culture d'un art dépendant de l'imagination ; mais

le poëte est plus gai, plus entreprenant, plus téméraire; son esprit est plus fécond en expédiens, parce que la vivacité, l'invention, les idées romanesques dominent bien plus dans la poésie que dans la musique. Le poëte opère sur des pensées, le musicien sur des sons : les procédés de celui-ci sont beaucoup plus mécaniques et moins du ressort de l'esprit.

Il semble que la pièce soit faite pour encourager l'extravagance et l'audace, en nous montrant le succès qui les couronne quelquefois; mais il y aurait du pédantisme à chercher la morale dans ces fictions, dont le seul but est l'amusement. Si *Maison à vendre* n'a pas pour objet de rendre les poëtes et les musiciens plus sages, je crois que l'exemple qu'on leur propose ne les rendra pas plus fous : l'un et l'autre me paraissent également impossibles.

Les agioteurs pourront y trouver un motif d'espérance : ce qui peut-être a beaucoup contribué à la réussite de cette ingénieuse bagatelle, c'est que le comique en est parfaitement dans la vraisemblance et dans les mœurs du jour. Acheter une maison sans avoir un écu dans sa poche, la revendre à l'instant, et gagner une somme considérable par cette heureuse témérité, c'est un jeu qui fut long-temps à la mode, et qu'on joue encore quelquefois : la direction des esprits s'est portée vers ces spéculations qui flattent si vivement la cupidité, et qui produisent des fortunes subites. S'enrichir lentement par le travail, l'économie, la prudence, cela est ignoble et rebutant pour l'imagination; mais brusquer la fortune par un trait d'esprit, par une invention hardie, voilà ce qui séduit, voilà l'objet de tous les calculs et de tous les vœux.

Cette funeste avidité qui porte les hommes à con-

fier leur sort à un coup de dés, et à faire dépendre leur état et leur fortune du hasard et de la loterie, est sans doute une plaie de la société, du commerce et des mœurs ; mais il peut résulter de cette manie des incidens comiques. M. Duval a présenté très-habilement l'agiotage du poëte comme une étourderie de jeunesse : ce n'est ni pour faire fortune, ni par une combinaison méditée que ce jeune libertin se hasarde à faire une acquisition aussi folle ; c'est pour se tirer d'embarras dans le moment. D'ailleurs, il ne risque rien ; ce n'est ni un père de famille, ni un homme ayant une existence dans le monde ; il ne risque rien, il ne compromet ni sa fortune ni celle de personne, puisqu'il ne tient à rien, et qu'il n'a pas un sou. L'odieux, par là, est sauvé ; il ne reste que le plaisant : on aime, d'ailleurs, à voir un juif, un vieux usurier, trompé par un jeune homme, et dupe de sa propre avarice. Enfin, ce qui soutient l'ouvrage, c'est le mérite d'une musique parfaitement dramatique. (24 frimaire an 13.)

L'ANTICHAMBRE (1).

L'Opéra-Comique national se tient rarement dans son véritable genre ; tantôt plus larmoyant et plus lugubre qu'un drame allemand, tantôt plus noir et plus atroce qu'un roman anglais, quelquefois il est plus ignoble et plus trivial qu'une parade de la foire. Il ne faut pas imiter les farces des opéras italiens, mais leur excellente musique : ce qu'ils ont de plus mauvais, c'est le titre de *bouffons*, titre qu'ils ne

(1) Aujourd'hui *Picaros et Diègo*.
(*Note de l'Éditeur.*)

remplissent que trop bien. Sur un théâtre consacré à la comédie lyrique, honoré par les chefs-d'œuvre de Favart, de Sedaine, de Marmontel, de d'Hèle, comment s'avise-t-on de produire d'insipides folies dans le genre niais et burlesque ? Croit-on les excuser en les donnant pour des opéras bouffons ? La bouffonnerie est toujours trop voisine de la bassesse. Il ne faut point faire d'opéras bouffons, mais de jolis opéras, des opéras où l'esprit et la gaîté s'allient avec la grâce, et l'art avec la nature ; il faut surtout, jusqu'à un certain point, respecter le bon sens. S'il est vrai (comme le dit si bien Voltaire dans son commentaire de la tragédie d'*Ariane*, en se faisant loyalement son procès à lui-même), s'il est vrai que *le bon sens doit animer jusqu'au délire de l'amour*, il doit aussi régler jusqu'aux saillies de la gaîté. Je sais que Thalie, dans ses petites maisons, peut se permettre quelques débauches ; mais elles ne doivent jamais aller jusqu'à l'ivresse, et la folâtre déesse doit toujours conserver un peu de raison.

Une antichambre ne nous promet pas bonne compagnie : tous les domestiques de M. de Belval s'y rassemblent ; le concierge, le maître d'hôtel, le valet de chambre, le garde-chasse, la femme de charge, la petite fermière, les laquais, etc. ; tous ces gens comme il faut remplissent la scène ; ils forment une espèce de conjuration contre deux déserteurs du régiment de la livrée, deux laquais enrichis qui sont devenus maîtres, et ont fait l'acquisition d'une terre voisine de celle de M. de Belval. Il me semble que le corps des domestiques devrait être flatté de voir deux de ses membres au rang des seigneurs; une famille indigente cite toujours avec complaisance ceux de ses parens qui ont fait fortune ; mais les valets de M. de Belval sont pi-

qués au vif : ils sont allés voir leurs anciens camarades dans leur nouveau château ; on les en a chassés avec mépris ; ils ne respirent que vengeance, et veulent profiter de l'absence de leur maître pour berner ces insolens parvenus. Le projet est naturel et même louable ; mais ce qui me paraît bien extravagant, c'est qu'on suppose que ces deux faquins ont écrit à M. de Belval, sans l'avoir vu, sans le connaître, pour lui demander en mariage, l'un sa fille, l'autre sa nièce : les fripons enrichis ne sont pas si bêtes : ils ne savent pas le français, mais ils savent les affaires ; ils demanderont la fille d'un agioteur de leur connaissance, et non celle d'un homme bien-né, pour ne pas s'exposer à des recherches humiliantes sur leur origine.

Quoi qu'il en soit, nos deux valets - maîtres viennent rendre visite à M. de Belval, dont ils ignorent l'absence ; c'est où les conjurés les attendent : l'entrée des deux personnages, leur costume, leurs manières sont comiques, et ont excité de grands éclats de rire : l'un, ci-devant Picard, maintenant M. Desguerets, fait le gros dos, se donne des airs d'importance, étale toute la fatuité et l'impertinence d'un misérable à qui la fortune a tourné la tête : l'autre, ci-devant Lafleur, maintenant M. de Saint-Clair, est une espèce de niais qui n'a que la vanité d'un imbécile, qui veut faire l'aimable en dépit de la nature ; au fond assez bon homme. Elleviou s'est chargé de ce personnage, qui semble lui convenir si peu, et dont cependant il se tire beaucoup mieux que des rôles plus nobles. On fait d'abord attendre ces messieurs très-long-temps, et l'on s'amuse à les impatienter ; un domestique paraît enfin, qui leur fait des politesses ironiques et qui les embarrasse beaucoup en affectant de les reconnaître. Pendant que ce domestique est censé aller prévenir

M. de Belval de leur arrivée, M. Desguerets donne à son camarade Saint-Clair des leçons de politesse et de bon ton; la leçon se donne en musique, et forme un duo très-agréable, mais beaucoup trop long et trop chargé; Martin chante le premier chaque phrase d'un compliment amoureux pour mademoiselle de Belval; Elleviou le répète avec une exagération ridicule; car c'est lui qui doit épouser la fille de M. de Belval: Martin se contente de la nièce. Ce duo rappelle celui où le marquis de Tulipano s'efforce de donner à son fils des airs de noblesse.

Le concierge arrive sous les habits de M. de Belval; il feint d'agréer les propositions de ses deux voisins; il présente sa fille à M. de Saint-Clair : cette fille est mademoiselle Philis l'aînée, jeune paysanne, autrefois aimée de Lafleur, mais oubliée du riche Saint-Clair. Il est frappé de la ressemblance, sans cependant reconnaître sa maîtresse sous les habits de mademoiselle de Belval. A l'aide de son camarade, qui fait l'office de souffleur, il débite avec peine le compliment qu'il a tant de fois répété : la demoiselle lui répond dans le ton et le style d'une paysanne. La nièce destinée à l'élégant Desguerets ne tarde pas à paraître : à l'aspect d'une femme grosse et courte (madame Gontier), qui déguise mal ses années sous une parure ridicule, Desguerets fait une triste grimace; Saint-Clair se moque de lui, et veut à son tour lui souffler son compliment. Comme les vieilles sont pressées, le notaire se montre à point nommé. Desguerets est sur les épines : la grosse nièce est escortée d'un frère rébarbatif, soi-disant militaire, prêt à tirer l'épée au moindre signe de délai ou de refus : le notaire arrête les principales clauses de l'acte, et, en attendant la conclusion, fait signer aux

parties un dédit de quarante mille francs. Tout le monde se retire, sous prétexte de préparer une petite comédie qu'on veut donner aux nouveaux époux. Saint-Clair reste seul en scène avec la jeune demoiselle; ils forment ensemble un duo charmant; c'est le meilleur endroit de la musique et de la pièce, c'est le seul morceau de chant dont on entende bien les paroles. Les deux amans sont sur le point de se reconnaître, lorsque toute la bande joyeuse des valets revient chacun avec le costume de son état. Desguerets reparaît aussi avec un habit de livrée qu'on l'a contraint d'endosser pour la prétendue comédie : on lui explique que le sujet de cette comédie est l'aventure de deux laquais qui ont acheté une terre et un château à frais communs; que l'un des laquais est un fripon qui a trompé son camarade, en l'engageant à lui céder sa moitié de l'acquisition sur la promesse verbale d'un dédommagement de quarante mille francs. A ce récit, où l'on mêle le nom de Picard, Desguerets s'aperçoit bien qu'il est reconnu et joué : cependant il se console, dans l'espérance de toucher les quarante mille francs du dédit; mais madame Barbe, la femme de charge, se présente au lieu de la nièce de M. de Belval, et ne demande pas mieux que de l'épouser. Desguerets, à son tour, se voit forcé de payer le dédit, et de restituer, sous ce nom, les quarante mille francs qu'il a escroqués à son camarade. Saint-Clair redevient Lafleur pour sa jeune et jolie paysanne, et le fripon de Picard est le seul pris pour dupe.

A qui persuadera-t-on qu'un laquais soit assez sot pour se laisser ainsi enlever volontairement la moitié de son bien par son camarade ? Ce sont là des inventions très-malheureuses; c'est dommage que M. Dupaty soit

trop indulgent pour quelques bluettes d'une imagination vive, trop amoureux de quelques traits, de quelques jeux de mots, et ne soigne pas assez le plan et l'ensemble de ses productions. Cet abus de l'esprit et des saillies s'accrédite de plus en plus; on néglige absolument le fond des ouvrages dramatiques, pour ne s'occuper que d'une vaine broderie; on ne peut trop s'opposer à cette contagion qui nous gagne de toutes parts, qui infecte tous nos théâtres, et malheureusement obtient quelques succès : on ne peut trop répéter à nos auteurs :

Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.

M. Dupaty mérite d'être jugé avec plus de sévérité qu'un autre, parce qu'il peut faire un plus noble usage de son esprit et de ses talens : il y a dans sa pièce quelques bonnes plaisanteries, quelques mots heureux qui sont en mauvaise compagnie. Les calembours voudraient s'établir sur le théâtre de l'Opéra-Comique : qu'ils restent au Vaudeville; c'est assez qu'on accorde à ce rebut de la littérature un quartier privilégié; il ne faut pas qu'il gâte le reste de la ville.

La musique est souvent vive, gracieuse et légère : le rondeau de mademoiselle Philis, le seul air qu'il y ait dans toute la pièce; le duo de Martin et d'Elleviou, particulièrement celui d'Elleviou avec mademoiselle Philis, font beaucoup d'honneur au goût de Dalayrac, compositeur toujours agréable quand il ne sort point de son genre. Je trouve qu'en général les musiciens ne tirent point assez de parti de deux sujets tels qu'Elleviou et Martin; ils ne fournissent pas à leur talent des développemens assez heureux : quelques roulades, quelques tours de gosier, quelques

agrémens frivoles ne suffisent pas pour employer dignement ces aimables chanteurs ; il leur faudrait de beaux airs, des morceaux d'expression et de goût, et non pas des bouffonneries musicales.

Je ne fais pas un grand crime à l'auteur d'avoir pris l'idée de sa pièce dans *les Valets maîtres de la maison,* comédie fort gaie de Rochon de Chabanne, représentée pendant le carnaval de 1763 ; mais il faut lui reprocher d'avoir fait un mauvais usage de son larcin : on ne pardonne en littérature qu'aux bons larrons. Indépendamment des invraisemblances trop choquantes, même pour une folie de carnaval, la pièce se termine par un dénouement très-froid, très-peu naturel, très-maladroitement amené. Le public, quoique disposé favorablement, et désarmé par le rire, a fait cependant un accueil très-équivoque à la conclusion de cette intrigue : peu s'en est fallu que la pièce et l'auteur ne fussent éconduits, d'autant plus aisément qu'il n'y a pas loin de l'antichambre à la porte. (10 ventose an 10.)

GULISTAN.

Pour cette fois, l'attente n'a point été trompée : *Gulistan* est arrivé sans encombre au théâtre en dépit des enchanteurs. Au lever de la toile, on a vu Martin-Gulistan étendu sur un banc de pierre, où il dormait au bruit flatteur des applaudissemens redoublés ; mais à son réveil, au moment même où il disait, en se relevant : *Un peu de repos m'a fait grand bien,* un malin sifflet a voulu faire entendre que le repos précédent de Martin n'avait pas fait de bien à tout le monde. De peu s'en est fallu que l'amateur vindicatif n'ait été renvoyé à cette même porte où quelques

jours auparavant il s'était long-temps morfondu ; mais il a représenté au parterre que, toutes les issues étant obstruées par la foule, il ne pouvait obtempérer à l'ordre qui le mettait à la porte. La multitude des juges s'opposait elle-même à l'exécution de son arrêt ; le coupable est resté dedans faute de pouvoir. Martin, vengé par le public, s'est incliné en signe de reconnaissance, et il a commencé à chanter. Le charme de sa voix a rétabli l'harmonie dans l'assemblée ; tous les ressentimens ont fait place à l'admiration, et les auditeurs sont convenus qu'ils n'avaient rien perdu pour attendre.

Gulistan est un conte, non pas des *Mille et une Nuits*, mais des *Mille et un Jours*. Le héros, dans le conte, s'appelle Koulouf, et dans la pièce, Gulistan : on a conservé à l'héroïne le nom de Dilara, parce qu'il est doux et harmonieux. Les contes orientaux sont mieux placés à l'Opéra-Comique que les romans anglais ; ce théâtre est le pays des riantes illusions, et non des vapeurs noires. Koulouf, dans le conte, a moins de délicatesse et plus de naturel ; Gulistan, dans la pièce, est un philosophe, un amant fidèle. L'un et l'autre, après avoir brillé à la cour, sont tombés dans la misère : ils ont tout perdu, jusqu'à leur maîtresse; mais il reste à Gulistan son amour, dont il se repaît ; ce qui ne l'empêche pas de désirer une nourriture plus succulente.

Jadis favori et bouffon du roi, Gulistan, disgracié, erre de ville en ville comme un troubadour, chantant des romances. Le roi, qui l'a chassé injustement, n'existe plus ; son fils lui a succédé : Gulistan a écrit au nouveau prince, auquel il a sauvé la vie pendant sa faveur, et n'en a point reçu de réponse ; il s'en console par des chansons, et vit à Samarcande comme

un Diogène, non dans un tonneau, mais dans un trou au coin d'un palais.

Il se présente cependant un protecteur qui l'accable de belles promesses; mais le protecteur paraît aussi gueux que le protégé, et n'inspire pas une grande confiance. Il faut se défier des apparences; ce protecteur, qui a l'air d'un aventurier, se trouve être envoyé par le roi pour remplacer le cadi qui est absent; il commence à effectuer ses promesses, en procurant à son ami Gulistan l'emploi de hulla.

Qu'est-ce qu'un hulla? Je ne suis pas assez instruit du code matrimonial des mahométans pour savoir s'il y a chez eux des hullas ailleurs que dans les contes. On dit qu'un époux qui a répudié sa femme dans un moment d'humeur, ne peut la reprendre qu'elle n'ait préalablement épousé un autre homme, et passé au moins une nuit avec ce mari intermédiaire, auquel on donne le nom de *hulla*. On choisit ordinairement pour cette cérémonie un vagabond, un misérable qui préfère l'argent à tout; le drôle, bien payé, répudie sa femme le lendemain au point du jour, et va chercher ailleurs une bonne fortune du même genre.

Il y a donc deux cents sequins à gagner pour Gulistan; par où l'on voit combien les hullas de l'Asie sont plus heureux que les nôtres : car on leur donne de l'argent pour passer la nuit avec la femme de leur prochain, et les nôtres, au contraire, pour le même service, en donnent beaucoup. Taher, homme riche, a répudié une femme qu'il venait d'épouser, parce que, sans égard pour les droits du mariage, elle refusait de se rendre à ses désirs : c'était bien là le cas de ne point la reprendre; car l'entremise d'un hulla devenant nécessaire, il était très-probable qu'elle ne

lui reviendrait pas telle qu'elle était avant la répudiation. Cette invraisemblance fâcheuse est un sacrifice que l'auteur a été obligé de faire, pour conserver Dilara intacte au fidèle Gulistan. Il est vrai que Taher fait tout son possible pour éviter le malheur qui le menace; il fait accroire au hulla que sa femme est vieille et laide; il prend ses mesures pour lui dérober la vue de Dilara : vaines précautions, si Gulistan n'était pas un modèle du parfait amour et un prodige de fidélité.

On se doute bien que la scène piquante doit être le solo du hulla avec son épouse : ils sont sans lumière, chacun dans un fauteuil, séparés l'un de l'autre par toute la largeur du théâtre. Dilara tremble, Gulistan chante, et la nuit se passerait tranquillement si le hulla ne s'avisait pas de parler du respect dû à l'âge de sa femme. A cet outrage qu'une femme ne pardonne point, Dilara se lève; Gulistan s'approche; les époux s'aperçoivent; la reconnaissance se fait. O Providence! Dilara est cette maîtresse, seul bien que regrette Gulistan; et Gulistan est cet amant pour lequel Dilara a refusé le devoir conjugal à Taher.

Jusqu'ici, l'auteur n'a fait que rajeunir et alonger une ancienne comédie en un acte de Dominique et Romagnesi, jouée au Théâtre-Italien en 1728, sous le titre d'*Arlequin hulla*. Le dialogue en est très-vif, très-enjoué, très-mordant, quelquefois un peu libre : ce genre de comique ne déplaisait pas à la bonne compagnie dans la jeunesse de Louis XV. Le sujet est mieux exposé, le nœud mieux formé que dans le nouvel opéra comique, parce que c'était encore la mode de s'occuper du fond d'un ouvrage dramatique; la scène du tête-à-tête des deux époux me paraît aussi plus plaisante et plus ingénieuse. Arlequin est aussi

fidèle que Gulistan, et comme il n'est pas aussi bon chanteur, il prend le parti de dormir; ce qu'il est beaucoup plus naturel de faire pendant la nuit quand on n'est pas éveillé par l'amour. La femme est beaucoup moins tremblante et moins sotte que Dilara, sans être moins fidèle. La stupidité de son hulla la désole: elle entame la conversation; elle réveille par des traits piquans cet époux assoupi : on voit dans ses discours qu'une femme est toujours bien aise qu'on lui propose même ce qu'elle a dessein de refuser. La suite de l'entretien amène le récit des aventures de l'un et de l'autre, et ce récit conduit à la reconnaissance.

Les auteurs d'*Arlequin hulla,* qui ne voulaient faire qu'un acte, après avoir suivi jusque-là le conte des *Mille et un Jours*, l'abandonnent tout à coup, et fabriquent à leur manière un dénouement qui n'est pas très-heureux; car le hulla, ne voulant pas répudier sa femme, comme il l'avait promis, est conduit au cadi, qui est sur le point de lui faire donner la bastonnade lorsqu'il reconnaît sa fille dans la femme d'Arlequin, et confirme son mariage. L'auteur de l'opéra comique, voulant faire trois actes, ne s'est point écarté du conte. Gulistan, après avoir reconnu sa chère Dilara, refuse de s'en séparer; Taher est furieux; le cadi arrive, et représente au hulla que pour garder sa femme, il est obligé par la loi de lui fournir un logement, une dot, un état. Gulistan, dans l'ivresse de son bonheur, ne doute de rien; quoique sans aveu et sans asile, il déclare au magistrat qu'il est fils du grand-visir, qu'il logera sa femme dans le palais du roi, et qu'il va écrire à son père de lui envoyer des dromadaires chargés d'or et de marchandises précieuses. Ces extravagances lui font gagner du temps; mais le temps s'écoule et la réflexion vient. Le

malheureux Gulistan, en proie aux plus cruelles inquiétudes, est sur le point de perdre sa maîtresse et la vie. Quel est son étonnement, quand il voit arriver les précieux dromadaires, quand un officier du palais lui apporte une lettre de son père prétendu !

On demandera sans doute qui envoie ces dromadaires ? de quelle part vient cette lettre ? Cela est peut-être un peu plus prévu dans la pièce que dans l'extrait : cet excès de bonheur lui arrive de la part de ce protecteur si mesquin qu'il avait dédaigné, et qui depuis s'était changé en cadi. Ce protecteur n'est autre chose que le jeune roi, qui, dans le dessein de témoigner à Gulistan sa reconnaissance, a voulu d'abord juger s'il était digne de ses bienfaits, et se donner à lui-même la comédie. Tout cela est emprunté du conte ; mais l'auteur l'a mis en scène avec art et intelligence, en homme qui entend le théâtre. Il y a quelques longueurs dans le dialogue; l'action est trop délayée ; l'ouvrage aurait besoin d'être resserré; l'ensemble en est agréable et amusant. Il ne faut pas non plus trop chicaner sur ses plaisirs, et un opéra comique n'est pas destiné à marquer dans la littérature. Il y a du spectacle, des marches, des cérémonies musulmanes, des chœurs, et surtout de brillans costumes. Les sociétaires de Feydeau se sont mis en dépense ; ils n'ont rien épargné pour plaire au public, lequel est trop généreux sans doute pour ne pas les indemniser, par sa présence, des frais qu'ils ont faits pour l'attirer.

Martin est très-plaisant comme acteur, et ne laisse rien à désirer comme chanteur. Mademoiselle Pingenet représente Dilara avec beaucoup de grâce, et, dans ce rôle, son embonpoint est dans toutes les convenances orientales. Je ne connais pas trop le goût

des Tartares-Usbeks, mais je sais que les Turcs n'aiment pas les femmes élancées et sveltes. Chenard joue Taher un peu trop en vieillard, ce qui est contraire à l'esprit du rôle. Gavaudan est chargé du personnage du roi, et la manière dont il l'a joué est une preuve de son zèle et de son courage. Il était malade, et s'il n'eût écouté que la nature, la pièce était une seconde fois suspendue. Quel éclat! quel scandale! quel discrédit pour le théâtre! L'intrépide Gavaudan a déclaré qu'en dépit de la fièvre, il jouerait mort ou vif; et il a tenu parole.

Parmi les acteurs qui, depuis l'ouverture de ce théâtre, se sont empressés de se montrer au public, on regrette de ne pas voir encore Lesage, bon musicien, bon comédien, et dont le jeu est d'une naïveté si piquante: il n'eût pas eu moins de courage que Gavaudan, si la maladie dont il est affligé dans ce moment n'attaquait pas directement l'organe de la parole. Le zèle le plus ardent ne peut rien contre un obstacle de cette nature; il faut espérer qu'il aura bientôt rompu les liens qui le retiennent malgré lui dans l'inaction.

La musique de *Gulistan* est de M. Dalayrac, connu par une foule de jolis ouvrages. Parmi les morceaux agréables on a distingué deux romances et le récit d'un songe: la facture porte un caractère de naturel et de simplicité qui est d'un excellent goût. Les accompagnemens n'y sont ni chargés ni bruyans; le chant est facile, et la plupart des motifs des morceaux d'ensemble sont heureux et d'une expression juste: on désirerait en quelques endroits que l'auteur eût su s'arrêter. Martin n'a pas nui sans doute au succès de la musique: il a chanté avec sagesse, et ses broderies, employées à propos, ont paru orner le chant sans

l'offusquer. On lui a fait répéter un couplet d'une de ses romances, et l'on a vu avec plaisir qu'il en variait les agrémens. Mais, indépendamment du talent du chanteur, cette nouvelle composition de M. Dalayrac a son mérite particulier, et n'est point au-dessous de la réputation qu'il s'est acquise dans son art.

On ne peut dissimuler que plusieurs sifflets se sont mêlés aux cris de ceux qui demandaient les auteurs. Nonobstant cette opposition d'une très-petite minorité, Gavaudan s'est avancé sur le théâtre, et a d'abord fait connaître l'auteur de la musique, dont le nom a été accueilli avec de grands applaudissemens et de fortes injonctions de comparaître. Quand le nomenclateur en est venu à l'auteur des paroles (M. Étienne), il a déclaré que celui-là désirait garder l'anonyme, et l'on a respecté cette prudente modestie. (10 vendémiaire an 14.)

M. LESUEUR.

LA CAVERNE.

Des débris du théâtre des Bouffons, connu sous le nom de théâtre de Monsieur, se forma, dans les premières années de la révolution, une société musicale, qui tenait le milieu entre le grand Opéra et l'Opéra-Comique. Cette société occupa la salle de Feydeau, bâtie pour les bouffons par des entrepreneurs actionnaires : l'orchestre de ce nouveau théâtre, qu'on appela théâtre Feydeau, était fameux dans Paris par sa précision, sa science profonde dans l'art d'accompagner. Martin, madame Scio, alors dans toute la force de son talent, mademoiselle Lesage, plusieurs autres sujets des deux sexes embellissaient la scène : on y donnait des ouvrages savans, forts de musique; ils y étaient exécutés avec beaucoup de soin et de goût, et il ne manquait à Feydeau que des ballets et des danses pour être le rival de l'Opéra.

Il lui manque surtout, pour exister long-temps, une administration éclairée et sage. Malheur aux associations théâtrales qui ne sont pas logées chez elles! Favart et Feydeau en sont un exemple : ces deux sociétés ont été ruinées par leurs salles. Après avoir passé de l'une dans l'autre, elles ont trouvé que ce double déménagement n'avait point rendu leurs affaires meilleures. Aujourd'hui la salle de Feydeau, vacante, effraie par ses malheurs ceux qui seraient tentés de

s'y établir, et peut-être attend-elle encore une seconde visite de la société Favart.

Au reste, la société Feydeau, bouleversée, fondue dans celle de Favart, subsiste encore par son répertoire et par ses grands ouvrages : *la Médée* et *Lodoiska* de Cherubini, *le Télémaque, la Caverne, Paul et Virginie,* de Lesueur, plusieurs autres productions dont ma mémoire ne me rappelle pas le titre, attestent la gloire passée du théâtre Feydeau, et commencent à devenir une ressource pour le théâtre Favart, lequel vient de remettre *la Caverne* avec le plus brillant succès.

Il faut bien se donner de garde de prendre *la Caverne* pour un opéra comique ; c'est un grand opéra dans toutes les formes, à ne considérer que le ton et le caractère de la musique. Quoique Gil Blas, Léonarde et les voleurs, habitans de la caverne, ne soient ni des dieux ni des héros, le compositeur a su les ennoblir par ses chants ; il n'y a guère qu'un joli petit air de Léonarde, accompagné de la vielle d'un aveugle, qui appartienne véritablement à l'opéra comique. Gil Blas est un chevalier plein de courage et de générosité ; l'amour et les remords du capitaine Rolando lui donnent la dignité tragique ; la conjuration des voleurs contre leur capitaine, les élève au rang des grands scélérats de théâtre ; enfin Léonarde est elle-même une héroïne de sensibilité et d'humanité, vertus qu'on n'avait pas droit d'attendre de la vieille servante d'une troupe de voleurs.

Il a fallu à l'auteur de la pièce beaucoup d'art et d'intelligence pour donner ainsi à des personnages comiques, et même bas, une couleur pathétique, et faire de cette partie des aventures de Gil Blas un drame noble et intéressant, propre à recevoir de la

grande musique. Lesueur, accoutumé aux savantes combinaisons de la plus profonde harmonie ; Lesueur, dont les accens sublimes avaient fait retentir les voûtes du premier temple de la capitale, aurait à regret abaissé son génie à des sujets badins et légers, et changé sa harpe en musette : il demandait un ouvrage dont la constitution fût analogue à la nature de son talent.

L'ouverture est brillante, énergique, pittoresque ; le compositeur a pris pour base de cette symphonie le contraste frappant entre la sévérité des brigands de la caverne, et la douleur touchante de la jeune dame qui est leur captive. Tantôt on entend le bruit des armes, on assiste à un combat terrible ; tantôt on se sent ému par les plaintes et les gémissemens de la beauté au désespoir. Le premier trio, qui sert d'introduction, est d'une belle composition et d'un grand effet ; l'air de Gil Blas : *Ne doutez point de mon zèle*, etc., est du meilleur style ; on y reconnaît la facture d'un grand maître. Tout le rôle de Léonarde est excellent, et mademoiselle Desbrosses y est très-applaudie : son jeu et son chant sont animés par le sentiment et l'expression convenables.

Lesueur a jugé à propos de donner au personnage de Séraphine toute la violence du désespoir : il a voulu faire chanter cette jeune femme en héroïne d'opéra ; il a prodigué les intonations fortes, les accens déchirans, tous les effets d'orchestre. J'aurais mieux aimé la douce et touchante mélodie, une expression plus simple de la douleur, plus de chant et de phrases musicales que d'énergie et de fracas : le rôle eût été moins fatigant pour l'actrice, et, je crois, plus agréable pour le public.

Les chœurs sont savans et riches : Lesueur est là

dans son domaine particulier. Ces superbes morceaux sont peut-être trop multipliés pour le théâtre de l'Opéra - Comique, et les motifs n'en sont pas toujours assez variés. La rudesse et l'espèce d'austérité qu'on y remarque en plusieurs endroits, est parfaitement adaptée au lieu de la scène et aux mœurs de la plupart des personnages : une caverne de brigands n'est pas faite pour une mélodie voluptueuse. L'ouvrage offre un magnifique ensemble théâtral et musical, très-digne de l'auteur des *Bardes*, et absolument dans la manière de Gluck : on n'est pas étonné du prodigieux succès qu'il a obtenu dans sa naissance ; et la reprise, si l'on en juge par l'affluence des premières représentations, paraît devoir être heureuse. Ce n'est cependant pas sans contradiction qu'on applaudit Lesueur : ce compositeur ne sait que faire de bonne musique ; ce qui ne suffit pas toujours pour réussir ; il a le défaut de ne pas se prêter aux cabales et aux injustices, et le défaut plus grand encore de les dévoiler avec courage. Quand on a de pareils travers, on se fait beaucoup d'ennemis, on se fait persécuter, et les persécuteurs ne pardonneront jamais à l'artiste qu'ils ont maltraité ni son talent ni son bonheur. (20 pluviose an 13.)

M. BERTON.

MONTANO ET STÉPHANIE.

Montano, jeune seigneur sicilien, quitte le soir la belle et vertueuse Stéphanie, qu'il doit épouser le lendemain matin. Arrive à point nommé, d'un voyage, son ami Altamont, qui lui apprend que sa maîtresse introduit un homme toutes les nuits dans son appartement. Si les poëtes ne s'attribuaient pas le privilége de faire leurs héros aussi bêtes qu'il est nécessaire pour la marche de la pièce, Montano demanderait à son officieux ami comment il a pu, pendant son absence, être instruit d'une pareille anecdote; il exigerait quelques détails sur cette intrigue galante : cela serait trop sage pour être théâtral; Montano brille bien davantage en faisant le petit Orosmane, en s'écriant :

Frémis de mes fureurs! frémis de mes vengeances!

Ce mouvement tragique n'aboutit cependant qu'à aller chercher des témoins de sa honte et du déshonneur de Stéphanie; il revient avec une légion de curieux, qui se postent vis-à-vis la fenêtre de l'infidèle, en attendant l'heureux amant qui doit l'escalader. Le galant paraît avec une guitare; c'est un homme de fort mauvaise mine : il y a grande apparence qu'il est sourd; car pendant qu'il se dispose à monter à l'assaut, tous les témoins font un charivari capable de déconcerter l'amant le plus intrépide. Une

femme couverte d'un voile blanc paraît sur le balcon, et, sans être effrayée du vacarme que font les chanteurs, introduit le cavalier dans l'appartement. Montano est convaincu que c'est Stéphanie qu'il voit, quoique l'obscurité de la nuit, à la distance où il est, lui permette à peine de distinguer une femme d'avec un homme. Orosmane du moins voit Zaïre; il l'entend appeler Nérestan, et son erreur est excusable; mais Montano ne voit qu'une ombre, et sa méprise n'a point de fondement raisonnable. Orosmane poignarde Zaïre au moment où il se croit sûr de sa perfidie. Montano, plus prompt que la foudre, devrait s'élancer sur son rival : c'est la marche des passions, mais ce n'était pas le compte du poëte. L'impétueux Sicilien craint sans doute de déranger le chœur où il fait sa partie : quand il a vu la fenêtre se refermer, quand il s'imagine être bien sûr du bonheur de son rival, il fait quelques singeries de désespoir, et finit par aller se coucher.

Le lendemain matin le poëte nous transporte dans l'église paroissiale, où l'on remarque un autel assez pauvre et un luminaire fort mesquin. Stéphanie arrive conduite par son père, et fait avec les habitans une grande procession sur le théâtre; il ne manque à la fête que le marié, et on ne s'en inquiète pas. Il arrive enfin, pâle, défiguré, l'œil hagard, l'air farouche; il se plante sur le bord de la scène, tandis que le père et la fille, qu'il ne daigne pas regarder, restent au fond du théâtre près de l'autel. Personne ne prend garde à la mine de Montano, qui cependant est capable de faire peur aux petits enfans. On procède tranquillement à la cérémonie; l'orchestre imite les orgues et le serpent; le furieux Montano s'approche, et lorsque le prêtre lui fait la question ordinaire, il répond

d'une voix épouvantable : *Non*. Grand scandale dans l'église ; Montano accuse Stéphanie d'avoir fait entrer cette nuit même un homme dans sa chambre; vengeance odieuse et lâche, bassesse abominable, qui détruit tout l'intérêt que ce jeune homme pouvait inspirer. Le théâtre n'est plus alors qu'une effroyable bagarre, qu'un sabbat diabolique, qui fend la tête à tous les auditeurs qui préfèrent la musique au bruit.

Nous voici au nouveau troisième acte. Montano arrive avec sa sequelle de témoins ; il n'avait pas prévu, dit-il, que son accusation produirait un procès criminel ; il ignorait la loi qui condamne à mort les filles galantes. Je l'ignorais aussi ; je ne me rappelle pas l'avoir vue dans le code de Syracuse. Si une pareille loi existait aujourd'hui en Europe, quelle dépopulation dans le sexe ! Mais supposons l'existence de la loi ; y a-t-il des juges de village assez imbéciles pour condamner à mort une fille, parce que dans les ténèbres on a cru voir une personne à peu près semblable à elle par les habits et par la taille, ouvrir sa fenêtre à un amant ? Cependant Stéphanie est sur le point d'être condamnée ; le moine qui était chargé de la cérémonie du mariage, fait à Montano quelques observations sur sa crédulité, et ce jeune homme extravagant est aussi prompt à se défier de son ami qu'il avait été prompt à le croire ; ce n'est que dans ce moment qu'il réfléchit que, n'ayant ni vu ni pu voir le visage de Stéphanie, il serait très-possible qu'il se fût trompé. Il fait alors à Altamont des questions qui le déconcertent ; le faux ami, poussé à bout, se démasque enfin lui-même ; il déclare qu'il a séduit la femme de chambre de Stéphanie, qui a joué le rôle de sa maîtresse, et reçu sous ses habits un homme qu'il avait aposté. Cette explication est suivie d'un com-

bat qui se livre derrière le théâtre; et dans l'instant où l'on traîne Stéphanie au tribunal pour y entendre sa sentence, Montano vient annoncer qu'il a tué Altamont, et que ce traître en mourant a justifié Stéphanie.

Les deux meilleures scènes, les seules même où l'on trouve quelque mérite, sont celles du moine avec Montano, l'éclaircissement avec son ami. Solié, qui a joué le rôle intéressant du moine, a toujours un peu d'emphase et de pédantisme. M. Andrieux, quoiqu'il ne jouisse pas de la faveur du public, me paraît avoir rendu avec beaucoup d'art et de talent le rôle ingrat et odieux d'Altamont : c'est l'acteur qui joue le mieux, à mon gré, dans cette pièce. Je sens toute l'énormité d'un pareil blasphême : je connais le fanatisme des enthousiastes de Gavaudan ; mais je m'ennuie de trouver partout le Gavaudan du *Délire :* ce sont toujours des yeux blancs, des regards de côté, un air hagard, des mouvemens convulsifs, des sons étouffés; quelques degrés de folie de plus ou de moins forment la nuance de ses rôles; il a toujours l'air d'un homme qui va éprouver une attaque d'épilepsie; j'avoue que cela me fatigue : je ne reconnais ni une vraie sensibilité ni un vrai talent dans toute cette pantomime des Petites-Maisons, qui est toujours la même.

La musique offre de beaux morceaux, qui font honneur au génie de M. Berton; mais ils sont souvent si mal placés, qu'ils arrêtent et refroidissent la marche des scènes; on y remarque plus d'harmonie que de chant, plus de bruit que d'expression. Le fameux Terradeglius rougissait dans un âge mûr d'avoir composé de ces morceaux savans et à grand fracas; il disait avec modestie : « Je tâche à présent « de faire de la musique. » (16 floréal an 8.)

LE DÉLIRE.

La plus extravagante de ces tragédies bourgeoises de l'Opéra-Comique, est peut-être *le Délire :* ce spectacle de l'humanité dégradée afflige et serre le cœur ; cependant on en soutient encore la représentation, quoique ce soit déjà une vieille. folie Le tableau des suites affreuses du jeu pourrait être utile dans un temps où cette passion fait tant de ravages, si les spectacles avaient le privilége de réformer les mœurs ; mais telle est, à cet égard, l'impuissance du théâtre, que les acteurs qui jouent ces pièces si morales, et qui devraient en être plus pénétrés que les autres, sont souvent eux-mêmes sujets à ces vices que la scène combat avec tant de force. Tel, après avoir représenté le Joueur ou même Béverley, va se ruiner dans un tripot. Dufresne, qui joua le Glorieux, ne devint point modeste : c'est l'amusement et non l'instruction qui est la base du spectacle, et on vient chercher des émotions agréables et non pas des leçons.

Ce n'est que depuis environ un demi-siècle qu'on s'est avisé de prêcher à ce théâtre, et de faire des sermons au lieu de comédies. Pendant tout le règne de Louis XIV, et même dans les commencemens du règne de Louis XV, les poëtes comiques n'avaient d'autre prétention que celle de faire rire les spectateurs : leurs successeurs, plus fins et plus avisés, ont découvert la mine féconde et inépuisable du pathétique romanesque. Incapables de pouvoir observer et peindre la nature, ils ont pris le parti de faire pleurer l'auditoire ; il n'y a rien de plus facile ; avec moins de mérite ils ont eu beaucoup plus de succès. Un homme

d'esprit assistait un jour avec un de ses amis au sermon d'un missionnaire capucin, qui avait plus de zèle que de talent ; l'assemblée fondait en larmes, et l'homme d'esprit lui-même, honteux de pleurer comme les autres, disait à son ami en sanglotant : *Il ne sait ce qu'il dit, il ne sait ce qu'il dit.* C'est l'histoire de tout spectateur instruit, lorsqu'il assiste à ces pièces qui n'ont pas le sens commun et qui font pleurer.

Le style du *Délire* est souvent précieux, affecté. Le fou, dans son accès, a frappé celui qui le soigne. Ce bon paysan répond à ceux qui lui demandent où il a été frappé : *Au cœur; ce n'est que là que frappe la colère des malheureux.* Est-ce le langage d'un paysan, d'un domestique, et même d'un homme sensé? Cependant, je crois que cet amphigouri a été applaudi. Le fou s'imagine voir des fous qui lui demandent des cartes, et il répond : *Je vais vous en donner des parlantes : j'y graverai le vol, l'homicide, le suicide, la ruine, et vous jouerez avec vos forfaits.*

Je ne suis pas étonné que l'homme qui parle ainsi soit devenu fou ; à force d'esprit il a perdu la tête. Une pareille pièce n'est guère susceptible de musique; comment faire chanter un fou? Il y a un endroit où le compositeur a su tirer parti de ce désordre même; quelques morceaux d'orchestre annoncent un grand talent; mais, en général, c'est un sujet ingrat et qui repousse la mélodie. L'air du jockei anglais a quelques jolies intentions, mais souvent il est aussi baroque que le baragouin du chanteur. (18 ventose an 10.)

ALINE, REINE DE GOLCONDE.

Aline est une petite Française, bien étourdie, qui, de laitière devenue reine, révolutionne brusquement ses états, au risque de casser son pot au lait. Elle abolit les fermes générales, supprime les tribunaux, les sérails, les eunuques, les moines, etc., sans cependant faire perdre la tête à personne ; c'est bien assez qu'elle l'ait perdue elle-même.

Tant de gens sur le pavé murmurent, conspirent : la reine s'en moque, avec son intendant des menus, qui ne la laisse pas manquer d'opéras nouveaux : probablement son ministre des finances ne la laisse pas aussi manquer d'argent. Il faut que ce soit un très-habile homme ; il devrait bien nous donner son secret, car les révolutions coûtent encore plus d'argent qu'elles n'en rapportent. Enfin la nouvelle reine prétend faire rire tout le monde dans son empire, et tout le monde rit, excepté les ci-devant, qui la maudissent en travaillant à la contre-révolution.

Dans le temps où Boufflers écrivait ces folies, la révolution opérée dans Golconde, par la reine Aline, était regardée comme très-philosophique et très-sage par la bonne compagnie de Paris, et l'Académie-Française en approuvait le plan. Au reste, la jeune princesse a le cœur bon ; le trône ne lui fait oublier ni son pays ni son amant ; au milieu de ses fêtes, elle regrette la Provence ; tous les diamans de Golconde ne valent pas à ses yeux les fleurs de son village ; son corset de laitière a plus de grâce que les robes les plus riches ; elle a fait faire une espèce de jardin anglais, image fidèle de sa patrie, et surtout des lieux

où elle a connu un jeune militaire nommé Saint-Phar, toujours présent à sa pensée : c'est là qu'elle va souvent promener en secret ses rêveries amoureuses et patriotiques.

On annonce un ambassadeur français fraîchement débarqué pour faire un traité d'alliance et de commerce avec le royaume de Golconde. La reine aussitôt a l'esprit frappé de l'idée que cet ambassadeur pourrait être son amant ; pressentiment qui a paru très-peu raisonnable, quoiqu'il soit fort possible qu'un ambassadeur ait aimé une laitière : l'ambassadeur est un bel homme, d'une taille élégante, et qui a la jambe bien tournée ; il est fait pour plaire aux reines comme aux laitières.

Aline le reçoit couverte d'un voile ; il sert à cacher le trouble qu'elle éprouve à l'instant qu'elle reconnaît dans cet officier diplomatique son cher Saint-Phar. Elle abrége l'audience pour hâter le rendez-vous : le rendez-vous est dans les jardins anglais, au hameau provençal. On endort l'ambassadeur par le moyen d'une poudre qu'on jette dans son vin ; on le transporte dans un vallon délicieux, tout semblable à celui où il rencontra pour la première fois Aline. Aline endosse son habit de laitière ; toute sa cour est déguisée en pâtres et en bergères de Provence ; c'est une espèce de bal masqué.

L'ambassadeur, en se réveillant, se retrouve dans son pays : il reconnaît les lieux si chers à son amour ; le souvenir d'Aline le fait palpiter. Tout à coup il entend sa voix ; un instant après, il la voit elle-même ; ce n'est point un songe, c'est Aline qui lui parle après six ans d'absence, comme l'ayant vu la veille. Six ans ont dû apporter quelques changemens aux traits d'Aline ; mais l'amant ne croit pas

ce qu'il voit : il croit ce que lui dit sa maîtresse, ou bien il n'est plus amant.

La scène est jolie, rendue avec beaucoup de grâce et d'ingénuité par madame Saint-Aubin. D'abord j'aurais voulu un peu plus de musique, quelques duo bien tendres ; mais, par réflexion, j'ai jugé que peut-être le musicien avait eu des raisons de ne pas troubler un dialogue si intéressant ; il a pensé qu'une scène naïve et touchante valait mieux qu'un duo. Gavaudan chante peu, et madame Saint-Aubin parle encore plus agréablement qu'elle ne chante : c'est donc un trait d'esprit et de prudence dans le compositeur, d'avoir été dans ce moment très-sobre de musique ; et cette sobriété, ce goût, est le caractère général de son ouvrage.

Le sentiment s'est tourné en gaîté ; on a ouvert un bal champêtre : au lieu d'un duo langoureux qui, faiblement exécuté, aurait pu être soporifique, Aline a chanté une ronde très-vive, et tout le public a partagé cette vivacité provençale ; mais au milieu des enchantemens de l'amour, parmi les chants et les danses, la conspiration marche, la contre-révolution va son train : la reine, en chantant sa ronde, reçoit de temps en temps des avis fâcheux ; elle y répond brusquement par un mot : *Emparez-vous du port... je vais vous joindre à la citadelle.....* et n'en continue pas moins son refrain joyeux : très-plaisante manière de donner des ordres dans une insurrection.

Faut-il être surpris si l'insurrection réussit ? L'ambassadeur lui-même se trouve prisonnier des rebelles, qui se flattent vainement de faire appuyer par les Français leurs mouvemens révolutionnaires. Le généreux Saint-Phar brave la mort pour rester fidèle à la reine :

miraculeusement échappé de sa prison, il fond sur les insurgés, en fait un grand carnage, et rétablit Aline sur le trône. Cette princesse, toujours couverte d'un voile, toujours inconnue à son amant, offre sa main et sa couronne à son libérateur ; Saint-Phar, trop loyal chevalier pour faire une pareille infidélité à sa laitière, reçoit bientôt le prix de son refus héroïque ; Aline se découvre et lui montre la laitière dans la reine. Cette pièce est remplie d'éloges de la France et des Français : ces éloges sont justes et mérités. Qu'on loue le courage, la magnanimité, l'esprit et les grâces des Français, à la bonne heure ; mais leur fidélité en amour ! la flatterie est un peu forte, à moins qu'on ne remonte aux siècles passés, et qu'on ne veuille louer les pères aux dépens des enfans.

Sedaine s'était emparé autrefois du joli conte de Boufflers, et en avait fait un grand opéra fort ennuyeux, joué en 1766 : la musique était de Monsigny, compositeur agréable, mais trop faible pour s'élever au-dessus de la routine de l'Opéra. MM. Vial et Favières ont transporté heureusement le même sujet à l'Opéra-Comique : ils y ont mis de l'esprit, un dialogue piquant et des effets dramatiques ; mais ils ont de grandes obligations au musicien.

M. Berton connaît bien son art ; sa musique est simple, naturelle, expressive ; le style en est sévère, ce qui n'exclut pas le gracieux. Le premier morceau, chanté avec goût par Solié, est d'un beau chant et d'une excellente facture, mais un peu trop long. Le duo entre Zélie et Osmin a beaucoup de vivacité et de grâce ; le commencement surtout est plein de charmes. Batiste, dans ce duo, se distingue par une manière pure et une grande propreté d'exécution. On a fait répéter un petit air de Zélie, dont le motif est

heureux. La ronde et tous les airs champêtres ont une gaîté originale ; les chœurs produisent de l'effet sans être ni bruyans ni chargés ; le compositeur, forcé de paraître sur la scène, a été couvert d'applaudissemens.

Aline n'est pas une reine grave et majestueuse ; c'est une petite folle qui souvent a une naïveté pleine de finesse : ce rôle est conforme au talent de madame Saint-Aubin. Gavaudan représente l'ambassadeur français avec énergie et noblesse ; il supplée par le jeu à ce qui lui manque du côté de l'organe. Solié, intendant des menus plaisirs de la reine, a la bonne humeur et la bonhomie convenables à son emploi ; sa voix l'abandonne, mais le goût et le sentiment de la musique lui restent. Il y a dans la pièce un chef des eunuques réformés dont le comique est un peu trivial : Saint-Aubin le rend au naturel, avec les débris d'une haute-contre très-aiguë. (16 fructidor an 11.)

FRANÇOISE DE FOIX.

François Ier a déjà paru à l'Opéra-Comique, mais non pas avec autant d'éclat qu'aujourd'hui : il n'est pas occupé du soin de donner une femme à l'un de ses favoris ; il est au contraire tenté de s'approprier la femme d'un des seigneurs de sa cour. Ce n'est pas un mari qu'il veut faire, c'est un jaloux qu'il veut berner. Le fond du sujet est une mystification, mais le mystificateur est un roi. La pompe de la cour, la galanterie, le sentiment et la grâce couvrent le comique de l'aventure, et lui prêtent des couleurs héroïques. C'est ce qui a mis l'auteur à l'abri des injustes caprices du parterre, qui souvent, sur certains articles, en-

tend mal la plaisanterie, et presque toujours est dupe du sérieux.

François Ier fait époque dans notre histoire, moins par ses exploits que par sa galanterie; c'est le premier de nos rois qui s'est avisé d'embellir sa cour en la peuplant de femmes: il disait qu'une cour sans femmes était un printemps sans roses. Le bon Brantôme nous apprend qu'un grand prince, qu'il ne nomme pas, blâmait beaucoup cette innovation de François Ier, et voulait le rendre responsable de la corruption qui, sous son règne, s'introduisit à la cour, et même à la ville, toujours empressée d'imiter la cour. On a observé que depuis cette époque, la loi salique n'en fut pas moins en vigueur; mais que, si le droit public écarta toujours les femmes du trône, l'usage les y plaça: elles régnèrent en effet, et gouvernèrent la France sous le nom des hommes.

Le prince dont parle Brantôme, reprochait encore à François Ier d'avoir appelé à la cour les gens d'église; il remarquait que c'est depuis ce temps-là que les prélats avaient cessé de résider dans leurs diocèses, et avaient commencé à déshonorer l'église par des mœurs scandaleuses. Ce dernier reproche nous paraît encore aujourd'hui très-bien fondé; mais nous sommes trop polis pour ne pas nous élever contre le premier grief, et notre philosophie fera un mérite à François Ier de s'être formé une cour des plus jolies femmes de son royaume.

Les chevaliers de ce temps-là n'étaient pas aussi respectueux que ceux qu'on nous peint dans les romans; la plupart étaient de *bons compagnons*, s'il faut en croire Brantôme; et les femmes, de leur côté, n'étaient pas aussi cruelles que les héroïnes de La Calprenède. François Ier, généreux, poli, magnani-

me, galant, fut toujours moins romanesque sur le chapitre des femmes que sur celui de la gloire : il ne se borna pas aux plaisirs de l'imagination, et il lui en coûta la vie pour avoir voulu mettre dans ses galanteries trop de réalité.

On dit qu'un certain comte de Châteaubriand, très-peu galant de son naturel, très-mécontent de cet appel aux jolies femmes par François Ier, ne fut point d'avis de montrer la sienne à la cour ; il la tenait soigneusement renfermée dans un vieux château au fond de la Bretagne, et donnait pour prétexte d'une conduite si sauvage l'humeur farouche de sa femme, qui ne se plaisait que dans la solitude. On suppose aussi dans la pièce que, pour s'excuser, il faisait accroire au roi que sa femme était laide et bête. On le peint jaloux comme un vieux tuteur, pour motiver le mode de correction que le roi juge à propos d'employer pour punir sa tyrannie.

Châteaubriand eût évité bien des tracasseries, s'il se fût abstenu lui-même d'aller à la cour ; mais il faut bien supposer que son rang le condamnait à y faire quelque séjour. Il avait recommandé à sa femme de n'obéir à aucune des lettres qu'elle pourrait recevoir en son absence, à moins que la lettre ne renfermât un certain anneau mystérieux connu des seuls époux. On ne sait comment cette convention secrète put transpirer à la cour, mais un page fort espiègle déroba au comte l'anneau pendant son sommeil ; tant le sommeil est funeste aux maris ! On en fit faire un tout pareil sur ce modèle. Aussitôt l'anneau fatal partit dans une lettre, et à son arrivée la comtesse partit pour la cour. Jamais l'obéissance ne lui parut plus douce.

Sa voiture verse dans la forêt de Meudon, accident

qu'on aurait pu regarder comme un sinistre présage de ce qui devait arriver à son honneur ; mais la comtesse se rassure en voyant son époux : l'époux, au contraire, est très-effrayé de voir sa femme, et encore plus d'apprendre qu'on a contrefait son anneau. Le roi le surprend dans ce moment de trouble, et lui demande si la belle dame qui est avec lui est sa femme. Châteaubriand n'ose l'avouer ; et, pour couvrir les mensonges qu'il a faits au roi, il est obligé d'en faire un autre plus coupable que tous les autres : il renie sa femme, et fait passer Françoise de Foix pour la baronne de Kerlaine, jeune veuve parente du duc de Bellegarde. Ce duc est un jeune seigneur, enjoué, plaisant, que le petit page a mis dans la confidence ; il est très-disposé à s'égayer aux dépens du jaloux.

Le roi, si bien secondé, s'amuse à tourmenter le comte par les plus vives inquiétudes : il exagère devant lui l'impression que les charmes de Françoise de Foix ont faite sur son cœur ; il fait des vers pour elle, qu'il grave sur les vitraux de son palais, bien persuadé que chez le roi on ne cassera jamais les vitres ; il pousse même la plaisanterie jusqu'à vouloir la marier ; il propose sa main pour le prix du vainqueur d'un tournoi qui se prépare ; il nomme le comte son grand-veneur, et les félicitations qu'il est obligé de recevoir sur cette nouvelle charge le tiennent éloigné. Cependant sa femme est confiée au soin de Marguerite de Navarre, sœur du roi : la vigilance de la princesse n'empêche pas le roi de faire sa cour à Françoise : le mari est dans des transes continuelles ; ses alarmes, son dépit, soutiennent, animent la scène.

Enfin le roi, par un dernier trait de galanterie, met le comble à la jalousie du comte ; il se présente

déguisé dans le tournoi, et remporte le prix : vainqueur, il se déclare, et vient recevoir à genoux une épée des mains de Françoise de Foix. La rage du jaloux est à son plus haut point : c'est alors que le roi, devenu réellement amoureux en feignant de l'être, tente la dernière épreuve dans un tête-à-tête avec Françoise ; il emploie pour la séduire toute l'éloquence de la passion. La comtesse est émue, agitée, mais sa vertu l'emporte. Dans ce moment elle prend un caractère et déploie une grandeur d'âme qui forcent le roi à l'admiration. Il ne songe plus qu'à rendre un éclatant témoignage aux nobles sentimens de la comtesse ; l'honneur lui fait un devoir de consoler, de rassurer l'époux dont il s'est fait un plaisir d'irriter les soupçons. Il fait dire au comte qu'il est seul avec sa femme ; le comte accourt furieux : le roi, profitant de l'obscurité, feint de le prendre pour le duc de Bellegarde ; et, après lui avoir confié sa passion et ses tentatives, il lui avoue sa honte et le triomphe de la vertueuse comtesse.

Tout le monde ne convient pas que Françoise de Foix ait été aussi vertueuse à la cour qu'elle l'est à l'Opéra-Comique ; il y a un Varillas, historien fort décrié, qui a bâti un roman sur les amours de François et de Françoise : la fin du roman est tragique. Lorsque François est fait prisonnier à Pavie, sa mère, Louise de Savoie, livre Françoise au ressentiment d'un mari jaloux. Le mari enferme l'infidèle dans un appartement tendu de noir ; par son ordre, deux chirurgiens, escortés de six hommes masqués, lui font de copieuses saignées aux bras et aux jambes, et sa vie s'écoule avec son sang. Voilà une mort plus triste que glorieuse.

On oppose à cette anecdote de Varillas le mauso-

lée que le comte de Châteaubriand fit élever à sa femme, et sur lequel on grava une très-honorable épitaphe composée par Marot. Mais le mari peut avoir élevé ce monument pour cacher son déshonneur, et ce ne serait pas la première fois qu'on aurait menti dans une épitaphe. On objecte encore que Claudine de Foix confia au comte de Châteaubriand la tutelle de la fille unique du vicomte de Lautrec ; mais il est possible que Claudine de Foix n'ait point blâmé la vengeance d'un époux outragé, et qu'elle ait regardé le comte comme très-propre à élever une fille dans la vertu. Brantôme s'est aussi égayé aux dépens des amours de la comtesse ; et comme il était assez bien instruit des anecdotes de la cour, son témoignage prouve du moins que la chronique n'était pas favorable à Françoise.

Quoi qu'il en soit, sa vertu à l'Opéra-Comique était obligée, et c'est peut-être un des défauts du sujet. Le dénouement est prévu ; mais ce léger inconvénient est couvert par l'agrément des détails. Le caractère du roi est aussi vrai que piquant, et il est très-bien représenté par Elleviou. Cet acteur n'a rien laissé à désirer, qu'un peu plus d'aisance qu'il ne manquera pas sans doute d'acquérir dans les représentations suivantes ; du reste, dans le jeu comme dans le chant, il est plein de noblesse et d'expression.

Le rôle de Françoise de Foix était très-difficile ; il fallait unir la dignité à l'ingénuité, allier l'intérêt et la grâce avec la contrainte. Madame Belmont a vaincu tous ces obstacles avec un rare talent, non pas d'opéra-comique, mais de comédie : elle a paru très-grande actrice, et même cantatrice très-agréable. Cette pièce augmente encore sa réputation, et c'est beaucoup dire. Madame Gavaudan est très-bien pla-

cée dans le petit page : on a fait pour sa jolie petite voix de jolis petits airs. Le rôle du jaloux convient parfaitement à Gavaudan ; il en a bien l'air sombre et rébarbatif, et la grosse voix dont il fait usage est conforme au caractère : il a l'air de gronder en chantant. On lui a trouvé des mouvemens un peu trop libres devant le roi ; mais s'il n'est pas tout-à-fait assez respectueux, il en est beaucoup plus théâtral. Madame Crétu a de la dignité et de la grâce dans le rôle de Marguerite de Navarre ; et Paul, chargé du personnage de Bellegarde, y met beaucoup d'aisance et d'enjouement.

Quoique les acteurs fassent bien valoir la pièce, il faut dire que la pièce se soutient bien aussi par elle-même : les auteurs y ont déployé beaucoup d'art, d'esprit et de talent ; ils ont très-habilement évité les écueils du sujet et repoussé le ridicule qui perce de toutes parts dans cette aventure. Tout y est présenté du beau côté, jusqu'à l'inconséquence et l'indiscrétion du roi : on ne voit en lui qu'un défenseur des libertés du beau sexe. Cette nouvelle production fait beaucoup d'honneur à MM. Dupaty et Bouilly ; elle fera, je crois, beaucoup de bien au théâtre de l'Opéra-Comique, et lui ramènera la foule.

J'ai gardé le musicien pour le dernier ; mais il n'y perdra rien : sa musique a fait grand plaisir ; elle est d'un beau caractère, expressive, variée, très-analogue au sujet ; elle offre un heureux mélange d'harmonie et de mélodie qui s'aident mutuellement, au lieu de se nuire, comme cela n'arrive que trop souvent : c'est une des meilleures compositions de M. Berton, connu par des succès nombreux et brillans. (31 janvier 1809.)

M. BOÏELDIEU.

LE CALIFE DE BAGDAD.

On m'accuse de quelque faiblesse pour ce théâtre ; mais, malheur au censeur dont les grâces et les ris ne peuvent dérider le front ! Irais-je appliquer tristement la règle et le compas aux jeux d'une imagination badine, et toiser les écarts d'une folie ? Le Théâtre-Français est un théâtre classique ; on n'y doit rire et pleurer que dans les règles : là, un succès obtenu contre les principes, est pour la littérature une calamité publique ; le plaisir est resserré dans les entraves de la vraisemblance ; l'art exerce une police sévère sur toutes les jouissances qu'on y éprouve, et l'on ne doit s'y livrer aux mouvemens les plus naturels du cœur, qu'avec l'approbation du bon sens et de la raison. Mais les théâtres où la musique se marie avec la poésie sont le pays des fées ; on y cherche d'agréables illusions. Un opéra comique est à un drame régulier ce qu'un conte des *Mille et une Nuits* est à un poëme épique. L'immortalité est le prix des efforts d'un poëte qui a su nous émouvoir et nous plaire, sans sortir du cercle que l'art lui avait tracé ; on peut et on doit examiner ses titres à un si beau triomphe : les opéras comiques ne sont pas faits pour la postérité ; leur succès est fugitif et passager comme le plaisir qu'ils donnent. Il serait barbare d'empoisonner les

courts momens d'une joie qui va s'envoler : que l'auteur jouisse donc des applaudissemens du jour, puisqu'ils sont sa seule récompense ; et si sa vie est courte, du moins qu'elle soit heureuse. Je n'excepte de cette indulgence que les pièces atroces et monstrueuses qui sortent évidemment du genre, où l'auteur s'arme du poignard de Melpomène, se guinde sur un échafaudage de sentences philosophiques, et semble appeler la critique par ses ridicules prétentions à la morale et aux grands effets tragiques.

Le titre seul du *Calife de Bagdad* nous transporte dans cette heureuse région qui semble être le siége de l'imagination orientale : on s'attend à quelqu'un de ces contes merveilleux dont la sultane Scheherazade berce son terrible époux, et l'on ne se trompe pas.

Zétulbé, jeune Assyrienne d'une rare beauté, est surprise le soir par des brigands arabes qui sont sur le point de l'enlever, lorsqu'un inconnu fond sur ses ravisseurs et la délivre de leurs mains. La reconnaissance se change bientôt en amour dans le cœur de Zétulbé, et cet amour est nourri par la vue de son libérateur; qui passe tous les soirs devant sa maison, dans le même costume. Zelmaïde sa mère, veuve d'un caractère vif et gai, et qui chérit tendrement sa fille, n'approuve pas cette passion naissante, et prend pour un brigand, on ne sait trop pourquoi, l'homme généreux qui a sacrifié sa vie pour sauver l'innocence et la beauté. L'inconnu prend enfin le parti de s'introduire dans la maison ; et son costume, qui n'est pas flatteur à la vérité, inspire une grande frayeur à la mère. Zétulbé a beau lui dire que cet homme est son libérateur, elle veut toujours que ce soit un voleur qui lui demande la bourse plutôt que la main

de sa fille : cela n'est pas trop raisonnable ; mais ce qui vaut mieux à ce théâtre-là, cela est plaisant. Zelmaïde lui demande en vain qui il est ; il répond seulement qu'il s'appelle *il Buondocani*, et ce nom ne paraît pas à la mère beaucoup plus agréable que le costume de son prétendu gendre. Elle veut le chasser ; elle le menace du cadi : très-heureusement le cadi arrive pour demander à Zelmaïde une somme de cent sequins qu'elle lui doit : la veuve n'a point d'argent ; le cadi s'emporte contre elle ; mais une bourse pleine d'or, que l'inconnu lui jette, l'a bientôt apaisé. L'avare cadi veut savoir quel est cet homme qui jette ainsi l'argent ; mais quand il apprend qu'il s'appelle *il Buondocani,* la frayeur le saisit ; il se prosterne, et s'enfuit en tremblant de tous ses membres, sans même songer à emporter la bourse. Qu'on juge de l'étonnement de Zelmaïde ! elle n'en persiste pas moins dans ses refus, et l'inconnu, tout aussi opiniâtre, se retire en lui disant qu'il va lui envoyer la dot et les présens de noces, et qu'il viendra souper le soir chez elle : il tient parole. Bientôt on apporte chez Zelmaïde des caisses pleines d'or et de bijoux ; on décore son appartement, on sert une collation sur un riche tapis, et *il Buondocani* ne tarde pas à revenir ; mais on vient annoncer que les caisses ont été volées à l'émir Mesmour, et que des gens de police viennent les reprendre et arrêter le voleur. La mère, consternée, le conjure de se retirer ; il ne fait que rire de sa frayeur ; il boit à sa santé ; il chante l'amour et l'hymen. Cependant les archers arrivent ; Zelmaïde leur remet les cassettes ; mais lorsqu'ils veulent aussi arrêter le prétendu brigand, il leur dit seulement qu'il s'appelle *il Buondocani*, et aussitôt ils tombent à ses pieds ; il fait un geste, et ils pren-

nent la fuite. Pour le coup, la mère ne sait plus à quoi s'en tenir sur le compte de cet homme extraordinaire. Pour lui, toujours tranquille et aussi à son aise que chez lui, il passe dans la chambre voisine pour dresser les articles du mariage ; le neveu de Zelmaïde, officier du calife, vient apprendre à sa tante que, par un changement dans sa fortune qu'il n'aurait jamais osé espérer, il est élevé à la dignité d'émir ; mais la bonne veuve n'est plus étonnée de rien ; son admiration est épuisée ; elle communique à son neveu l'embarras que lui cause un brigand qui s'est établi chez elle, et veut à toute force épouser sa fille. Le nouvel émir tire son sabre, il veut aller immoler ce téméraire ; mais toute sa fureur se dissipe quand il apprend que son nom est *il Buondocani*. Un violent frisson le saisit, et la veuve conclut de tout cela que son gendre futur est le plus grand sorcier du monde, lorsque tout à coup la chambre se remplit de musiciens, de danseuses et d'eunuques ; un trône brillant s'élève. La veuve et sa fille se croient transportées dans le paradis de Mahomet ; tout le mystère enfin se découvre, et le brigand *il Buondocani* paraît radieux comme un soleil. C'est le calife de Bagdad lui-même, c'est le jeune Isaoun qui, pour se délasser de sa grandeur, s'amusait souvent à parcourir déguisé les rues de Bagdad ; mais comme ces métamorphoses pouvaient l'exposer à des inconvéniens fâcheux, tous les officiers du palais, tous les cadis, les gens de police, tous les fonctionnaires publics, en un mot, sont prévenus que le calife, dans ses promenades secrètes, s'appelle *il Buondocani*, et tous ont prêté serment de le respecter et de le défendre, sans jamais le découvrir.

Je n'ai pu faire entrer dans cette analyse Kézie,

jeune fille esclave appartenant à Zelmaïde ; elle mérite cependant qu'on en parle. Le poëte et le musicien lui ont consacré une scène de la pièce où elle a le plus grand succès : elle se désole de n'avoir point d'amant, et prétend qu'elle saurait bien amuser un époux en prenant auprès de lui le ton et les airs des femmes des différentes nations ; elle imite en effet la Française, l'Italienne, l'Espagnole, l'Allemande, l'Écossaise, l'Anglaise, et la musique se prête à merveille à la coquetterie de l'actrice, et prend à chaque instant un caractère différent. On sent tout ce que ce motif de scène peut avoir de brillant, et combien il est propre à développer toutes les grâces et les talens de mademoiselle Philis. La séduction de son jeu, dans ce moment, prouve qu'une coquette française offre toujours à son amant une femme nouvelle, et vaut à elle seule tout un sérail. Mais après ce monologue, universellement applaudi, le règne de mademoiselle Philis est passé ; elle ne fait plus aucune sensation dans le reste de la pièce, et semble abandonner le théâtre à mesdames Dugazon et Gavaudan. La première, dans le rôle de Zelmaïde, se distingue par un jeu très-piquant, et varie avec beaucoup d'art les expressions de la surprise qu'elle éprouve continuellement. Madame Gavaudan joue avec beaucoup de grâce et de sentiment le rôle de Zétulbé ; elle a brillé surtout dans une très-jolie romance, dont le refrain est :

Si c'est de la reconnaissance,
Personne, ah ! personne, je croi,
N'en eut jamais autant que moi.

La musique est douce, naturelle, expressive, parfaitement analogue au sujet ; et son plus grand éloge, c'est le plaisir universel qu'elle a fait éprouver. Je

rends ce témoignage avec d'autant plus de plaisir à M. Boïeldieu, qu'il a peut-être trouvé quelque sévérité dans mon jugement sur la musique de *Beniowski*. Son ouvrage prouve que la critique ne décourage point ceux qui comme lui ont un vrai talent : l'éclairer sur le genre auquel il est le plus propre, c'est lui rendre un véritable service.

On peut reprocher à M. Saint-Just, auteur des paroles, une précision quelquefois trop maniérée dans le dialogue. En voici un exemple : « L'émir vous en « veut. — Je le sais. — Il est méchant. — Je le « plains. — Il aime votre fille parce qu'elle est jo- « lie. — Je ne veux pas la lui donner parce qu'il « est laid ; il trouvera une autre femme parce qu'il « est riche ; il ne fera pas un bon ménage parce qu'il « est avare ; il sera toujours malheureux en amour « parce qu'il est vieux. »

Quant aux invraisemblances, on les excuse en faveur de l'intérêt, qui est très-vif : il n'y a presque pas un moment de vide dans la pièce ; elle attache, elle amuse ; les situations sont comiques et plaisantes, sans donner dans la farce. Ce n'est pas à la vérité un chef-d'œuvre de l'art ; il y a toujours une distance infinie entre ces petites débauches d'imagination et une bonne comédie de caractère ou d'intrigue, bien conditionnée, en cinq actes et en vers ; mais c'est une production agréable et ingénieuse, où l'on peut aller se délasser de la contention d'esprit que font toujours éprouver les grands ouvrages dramatiques. (1er jour complémentaire an 8.)

MA TANTE AURORE.

Ma tante Aurore est une vieille fille à qui les romans ont tourné la tête, une espèce de don Quichotte femelle : on lui joue, dans sa famille, à peu près les mêmes tours qu'on joue au héros de la Manche, chez la duchesse. Si cette folle ne va pas elle-même chercher les aventures, elle ne veut donner pour mari à sa nièce qu'un chevalier à grandes aventures et à grandes passions. Elle ne rêve que morts, combats, enlèvemens, jalousie, malheurs de toute espèce ; elle croit à la sympathie, aux spectres, aux revenans, à la constance, à tout ce qu'il y a de plus incroyable. Un pareil caractère prête beaucoup aux fourberies et aux stratagêmes : la folie de la tante donne lieu à plusieurs intrigues qui seraient plus intéressantes si la vieille était moins facile à duper.

L'objet de tous les ressorts qu'on fait jouer dans la pièce, est d'engager Aurore à donner la main de sa nièce Julie à un amant raisonnable : c'est la malheureuse destinée de presque toutes les comédies actuelles de ne plus nous offrir que les ruses de l'amour, dans un temps où l'amour ne fut jamais moins rusé, parce qu'il n'a pas besoin de l'être. Un voisin de cette tante, homme simple et rond, s'était avisé de lui demander tout uniment sa nièce pour son neveu Valsin, joli garçon, affligé de trente mille livres de rentes. La lettre disait beaucoup en quatre lignes ; mais notre tante romanesque, piquée du laconisme du style et de la grossièreté des motifs, avait répondu par une seule ligne : « Votre neveu ne con-

« vient pas à ma nièce. » Le neveu, d'après un refus aussi sec, ne se tient pas encore pour battu; il s'introduit dans le jardin de la vieille, accompagné de son fidèle Frontin, et tient conseil avec Julie, escortée de sa suivante Marton. Dans ce petit sénat carré, on propose plusieurs expédiens énergiques, tels que de mettre le feu à la maison, d'enlever la nièce, de faire la cour à la tante et de l'épouser. Tout cela est rejeté à l'unanimité; et voici le roman auquel on s'arrête. La nièce et la suivante, se promenant dans le bois, sont attaquées par des brigands; Valsin et son valet surviennent comme des chevaliers errans, ou plutôt comme des anges libérateurs; Julie, arrachée à ses ravisseurs, est ramenée au château, pâle, échevelée, et s'évanouit en arrivant : la vieille tante, s'élevant au-dessus des bienséances romanesques, donne un baiser aux deux braves inconnus, comme la digne récompense de leur valeur; elle les invite à faire quelque séjour dans son château; et, après une action si chaude, les acteurs vont prendre le repos qui leur est nécessaire.

Ce premier acte est long; mais il est plein, agréable et varié; il fait craindre que les deux autres ne puissent se soutenir à la même hauteur. Au second acte, Frontin, qui passe pour l'ami et le compagnon d'armes de Valsin, persuade à la tante que son ami a conçu pour Julie une de ces grandes passions qui naissent subitement et font le destin de la vie; il entretient cette folle de tout ce qui peut flatter sa manie pour les romans; il essaie surtout de lui faire accroire qu'il existe entre les deux amans cette sympathie, ces rapports secrets qui lient les âmes d'un nœud indissoluble; il lui en donne pour preuve que

les deux amans se sont endormis, se sont réveillés au même moment; mais pour achever de la convaincre, il lui propose de les faire entrer en même temps dans le salon, par deux endroits opposés, et d'observer les symptômes qu'ils éprouveront à l'aspect l'un de l'autre.

Ce moyen est mis en usage, et les deux amans, en effet, à l'instant où leurs yeux se rencontrent, se troublent, chancellent, frissonnent sans oser se regarder. Valsin, dans un transport involontaire, prend avec vivacité la main de Julie, et fait serment de ne s'en séparer jamais. La vieille, ébaubie, émerveillée, reconnaît à ces traits la sympathie; elle prononce qu'il y a passion, et qu'après cinq ans d'épreuves et de tourmens, on pourra songer au mariage; elle exhorte les amans à la fidélité, à la constance; mais ce n'est pas là le compte des amans. Valsin, furieux, égaré, tire un poignard, et, dans l'excès de sa passion frénétique, il veut percer Julie et se poignarder lui-même : la tante, quoique aguerrie aux horreurs des romans, trouve la situation trop forte; elle pousse des cris perçans. On se jette sur l'amant enragé, on le désarme, et peut-être la vieille, pour épargner les meurtres, allait-elle abréger le noviciat des amans et le réduire à quelques heures; mais un maudit concierge, qui s'est emparé du poignard, fait changer tout à coup la face des affaires.

C'est un vieux soldat, très-scandalisé des folies de sa vieille maîtresse, et qui prend quelquefois la liberté de lui en dire son avis un peu trop crument. En examinant le poignard, il trouve que c'est un poignard de théâtre dont se servent les héros tragiques, pour commettre sur eux ou sur les autres des assassinats très-comiques. Il fait part de sa découverte

à sa maîtresse, qui jette feu et flammes. Le curieux concierge trouve aussi la lettre que l'oncle de Valsin lui avait écrite, pour lui annoncer le refus de la vieille folle; il en fait lecture : le héros de la fête est reconnu pour Valsin ; le fruit de tant de ruses s'évanouit en un instant ; les fourbes sont chassés ignominieusement. Tel est le second acte, qui se soutient encore assez bien ; mais comment renouer une intrigue totalement rompue ? comment remplir encore un acte et trouver un dénouement ? L'auteur s'était trop hasardé ; il était difficile qu'il se tirât bien d'une aventure si périlleuse, et sans doute il faut l'excuser d'avoir échoué dans une entreprise qui paraissait impossible.

Dans le château de ma tante Aurore, il y a une *tour du Nord* : ceux qui ne sont pas familiarisés avec les romans de miss Radcliff et avec les pantomimes du boulevard, ne savent peut-être pas ce que c'est qu'une tour du Nord ; je vais en leur faveur en esquisser un faible croquis : c'est une vieille tour gothique, que jamais le soleil ne dore de ses rayons, et qui donne sur des marais affreux, sur des déserts hérissés d'épines ; c'est le repaire du hibou, de l'orfraie et de tous les oiseaux sinistres précurseurs de la mort. Une tour du Nord est absolument abandonnée aux fantômes et aux spectres ; on y entend des cris lamentables, qui semblent sortir de quelque souterrain ; les domestiques du château n'osent en approcher ni même la regarder ; c'est le séjour du mystère, de la terreur et du crime ; pour tout dire en un mot, c'est un lieu près duquel le donjon de Vincennes aurait pu passer pour de petits appartemens de plaisance : telle est, du moins, l'idée que nous en donnent les romans anglais les plus accrédités, et l'on

voit que la romanesque tante ne pouvait pas se passer dans son château d'une pareille tour : c'est le lieu de la scène du troisième acte.

Frontin, déguisé en femme, y paraît avec deux petits enfans ; le concierge, de concert avec lui, avertit la tante qu'on voit de la lumière dans la tour et qu'on y entend soupirer. La folle ne doute point que ce ne soit une aventure, et qu'il ne revienne au moins un esprit : elle arrive, escortée de ses gens, qui portent des flambeaux ; le concierge fait ouvrir la porte, et au lieu d'un esprit on trouve une femme éplorée, qui gémit sur le sort de deux petits enfans confiés à ses soins ; ce sont les enfans de l'amour, les fruits clandestins d'une passion aussi vive qu'infortunée. Les jeunes amans, unis secrètement depuis plusieurs années, malgré la vigilance de leurs parens ou plutôt de leurs tyrans impitoyables, se rejoignent souvent dans cette sombre retraite, et se consolent ensemble en attendant la fin de leurs malheurs. La vieille est attendrie à ce récit pathétique ; mais l'étonnement et l'indignation succèdent à la pitié, quand elle voit arriver Valsin, qui lui déclare qu'il est marié à son insu avec sa nièce, et que ces enfans sont ses petits-neveux. Julie, qui survient, refuse de se prêter à cette imposture ; elle renie son mari et ses enfans : il est probable qu'en faveur d'une si belle invention, la vieille pardonne aux inventeurs, et, à la place du mariage supposé, en fait un réel ; mais le tumulte ne nous a pas permis d'entendre le dénouement. Cette dernière aventure n'a pas été du goût du public, et quoique la très-grande majorité du parterre se soit déclarée contre les sifflets, le bruit qu'on faisait pour les chasser nuisait à la pièce presque autant que les sifflets eux-mêmes.

Le dernier acte ne peut rester tel qu'il est (1) : je ne me hasarderai point d'indiquer un autre dénouement; c'est bien assez de juger les pièces, il faut laisser aux auteurs le soin de les faire ; mais l'ouvrage est beaucoup trop long; la dernière intrigue est malheureuse; le fond même est vicieux et peu décent; il ne convient pas à une nièce de se moquer de sa tante; il faut toujours en venir à déclarer la supercherie avant le mariage. Voilà le vice radical : et puis, au théâtre comme ailleurs, les plus courtes folies sont les meilleures; on supporte avec peine trois actes de folie.

On a condamné avec raison, dans les entretiens du concierge et de Frontin avec la vieille, beaucoup d'expressions plus triviales que plaisantes, qu'une femme romanesque ne peut et ne doit pas souffrir; mais il s'en faut beaucoup que l'ouvrage soit sans mérite; on y trouve de l'esprit, de l'imagination, de la gaîté, des saillies heureuses, de la force comique et quelques situations piquantes. C'est une bonne œuvre assurément de ridiculiser ces ridicules romans anglais, pleins de terribles chimères, et qui n'ont d'autre mérite que d'épouvanter les grands et les petits enfans. Je crois qu'il y avait dans le parterre une cabale de libraires pour siffler une pièce qui peut ruiner leur commerce : ce qui me paraît moins louable, c'est que l'auteur a mêlé indiscrètement à la satire des atrocités anglaises la critique de nos anciens romans français, pleins d'une galanterie et d'une passion extravagante, il est vrai, mais pure et respectueuse. Ce ridicule-là n'a pas besoin aujourd'hui d'être attaqué; il y a long-temps qu'il n'existe plus.

(1) Cette suppression a été faite.

Nous donnons aujourd'hui dans l'extrémité opposée : quoique le *don Quichotte* soit un chef-d'œuvre de plaisanterie, on a blâmé l'auteur d'avoir fait tomber, avec la chevalerie, les vertus héroïques qui lui servaient de base. Cependant, le genre des romans est en lui-même mauvais et dangereux, surtout pour la jeunesse; les meilleurs gâtent l'esprit et corrompent le cœur : leur moindre mal est de faire perdre le temps, et on ne saurait les écarter des enfans avec trop de soin. Mais il en est aujourd'hui des romans comme des spectacles : on les trouve toujours fort honnêtes; les parens ne voient pas pourquoi ils défendraient à leurs enfans ce qu'ils se permettent eux-mêmes; et, en cela, ils raisonnent d'après le grand principe de l'égalité.

Il n'y a presque que des éloges à donner à la musique. L'auteur, encore fort jeune, après s'être quelquefois égaré dans ses nombreuses compositions, paraît avoir trouvé la bonne route; il a moins songé au bruit qu'à l'effet : ses motifs sont heureux, ses chants analogues au sujet; ses accompagnemens, pleins d'esprit et de grâces, embellissent la mélodie sans l'étouffer; le style est pur et large, et la facture aussi élégante que naturelle : je le dis avec d'autant plus de plaisir, que je n'ai pas toujours eu occasion de tenir ce langage. Quoique la plupart des compositions de Boïeldieu annoncent du talent, elles manquent d'unité, de physionomie et de caractère : ce sont les essais brillans d'un élève qui promet beaucoup : ici on reconnaît le maître, et il faudrait citer presque tous les morceaux; mais on a particulièrement distingué un duo et un quatuor au premier acte, un air de Martin et un duo délicieux dans le second acte. Madame Saint-Aubin a joué le rôle de Marton avec sa finesse

et son enjouement ordinaires. Martin a chanté avec une sagesse très-extraordinaire; et, pour l'honneur de la sagesse, on peut dire qu'il n'a jamais fait tant de plaisir. Jamais son organe n'a paru plus frais, plus enchanteur. Si ce succès peut le dégoûter des ornemens frivoles et le convertir au bon goût, Boïeldieu pourra se féliciter d'avoir eu beaucoup de part à cette conversion; car Martin s'est fait un scrupule de gâter de si beaux chants en voulant les embellir. On a vu avec plaisir et intérêt, dans le rôle de ma tante Aurore, la bonne madame Gontier, qui n'est pas cantatrice, mais qui est si naturelle et qui joue si bien. Juliet a mis dans le rôle du concierge sa franchise et sa naïveté brusque, qui est si comique; et en général tous les acteurs ont contribué à soutenir cet ouvrage, qui a grand besoin d'être élagué, mais qui, par le moyen de quelques corrections habiles, peut obtenir du succès, et conserver à ce théâtre une excellente musique. (25 nivose an 11.)

JEAN DE PARIS.

Les contes de *la Bibliothèque bleue*, pour le fond des choses, sont à peu près au même rang que les contes des *Mille et une Nuits* et que les contes de Perrault, quoiqu'ils ne soient pas si bien reliés ni imprimés en si beau papier; ils ne sont même pas plus extravagans que les contes si révérés de l'antique mythologie dont on a fait une branche d'éducation, et qui servent à former l'esprit et le cœur de la jeunesse. Il ne faut donc pas chicaner un auteur sur la source où il a puisé, ni disputer sur la noblesse du conte qui lui a fourni son sujet. Qu'importe de quelle

couleur soit la couverture de ce conte, si le poëte en tire un joli opéra? Les plus illustres romans n'ont souvent produit que des avortons dramatiques : on ne recherche point l'origine de ceux qui se sont ennoblis par leur mérite. Voyons ce que l'auteur a fait de Jean de Paris, et nous le trouverons un des héros les plus dignes de figurer sur la scène de l'Opéra-Comique. Il y a quelques années qu'il parut à la Porte-Saint-Martin un Jean de Paris ; ce n'était qu'un assez mauvais bouffon, qui s'amusait à jouer de méchans tours à un roi d'Angleterre, présenté comme un paillasse ou un gille : on chassa ces deux personnages ignobles, grossiers. Le Jean de Paris qu'on vient d'applaudir à Feydeau, n'a rien de commun que le nom avec celui de la Porte-Saint-Martin; l'auteur a même inventé son sujet en grande partie, et, d'un vieux conte trivial, il a fait un petit drame gracieux, léger, délicat et gai, sans caricature.

Jean de Paris est véritablement le fils de Philippe de Valois, l'héritier de la couronne de France. Sur la renommée de la princesse de Navarre, que le roi son frère envoya en France pour y choisir un époux, Jean est saisi d'un enthousiasme galant et chevaleresque. Avec la permission de son père, il va au devant de la princesse, sous un déguisement favorable au dessein qu'il a d'étudier son caractère : ainsi, les équipages du jeune prince annoncent bien un personnage considérable ; mais son nom, sa personne et son costume n'offrent qu'un bourgeois de Paris, et c'est ainsi qu'il se qualifie lui-même. A quelque distance de Pampelune, il s'arrête dans une auberge retenue pour la princesse, qui doit y dîner. Olivier, son écuyer, qui le précède, trouve d'abord l'hôte très-décidé à ne pas le recevoir ; cependant, à force de lui parler des

richesses, des chevaux et des équipages de son maître, il obtient d'abord une petite salle basse près de la cuisine, ensuite un petit entresol, enfin un grand appartement au premier.

Jean de Paris arrive lui-même et jette à l'hôte des bourses pleines d'or, qui aplanissent toute difficulté et le rendent maître de toute la maison : il y ordonne un grand repas. L'avare aubergiste se flatte que Jean de Paris sera parti avant que la princesse arrive ; mais l'apparition du grand sénéchal cause un terrible embarras : il réclame les appartemens retenus pour la princesse ; il commande qu'on serve le dîner. Quel est son étonnement quand il apprend qu'un autre s'est emparé des appartemens et du dîner? Jean de Paris n'est pas fort ému de la colère du sénéchal ; il a l'air de le persiffler, et lui déclare qu'il ne désemparera point, lorsque la princesse elle-même arrive. Au premier coup d'œil, elle reconnaît le prince. Le roi de France avait averti le roi de Navarre du dessein du jeune prince ; la princesse dissimule et feint de prendre Jean de Paris pour ce qu'il se donne ; elle a l'air de s'amuser de la hardiesse et des prétentions du bourgeois de Paris ; elle rit de la mauvaise humeur de son sénéchal, et met le comble à son dépit en acceptant le dîner auquel Jean de Paris l'invite avec toute la grâce et la galanterie possibles.

Le repas est digne de la princesse ; les agrémens du chant et de la danse se mêlent au plaisir de la bonne chère : Jean de Paris s'enivre des grâces et des attraits de sa belle convive. La princesse est enchantée de l'esprit et de la bonne mine de Jean de Paris. Les deux amans ont fait tant de chemin pendant le dîner, qu'en sortant de table le prince fait la déclaration de ses sentimens, et la princesse laisse voir com-

bien elle en est flattée. Un dauphin de France, jeune, aimable et galant, une princesse belle et pleine d'esprit, n'étaient pas faits pour languir dans les tourmens de l'amour. Ce grand événement est bientôt répandu dans toute l'auberge; tout retentit des louanges des augustes époux; les gens du prince se dégagent tout à coup d'un vêtement simple et commun qui les couvrait, et paraissent tout éclatans d'or et d'argent, ce qui forme un coup de théâtre agréable.

Le caractère de Jean de Paris a quelques traits de ressemblance avec celui du calife de Bagdad; il a cette aisance que donne la conscience du pouvoir; il rit de tout, ne doute de rien, ne craint rien : du contraste de sa simplicité apparente avec l'éclat de son rang et de sa naissance, naît une espèce de merveilleux tout à la fois intéressant et comique. Le sénéchal est très-plaisant; sa morgue, son dépit, son étonnement continuel de tout ce qui se passe autour de lui, le rendent un très-bon personnage de comédie : ces deux rôles sont confiés aux deux coryphées de ce théâtre. Elleviou est parfaitement bien placé dans celui de Jean de Paris; il y paraît plein de noblesse, de gaîté et de grâce; Martin représente le sénéchal avec une gravité très-réjouissante : ces deux acteurs ne laissent rien à désirer pour le jeu comme pour le chant. Le même éloge est dû à mademoiselle Regnault, chargée du rôle de la princesse; elle sait y mêler la dignité à la douceur, à l'enjouement et à la finesse; son chant a réuni tous les suffrages : on ne peut se lasser d'admirer la légèreté, la pureté de son organe.

Les rôles même subalternes sont très-soignés, et remplis par des acteurs de distinction. Juliet, qui joue le rôle de l'aubergiste, en saisit bien le comique

sans y mêler aucune bouffonnerie. Madame Gavaudan fait valoir avec sa gentillesse ordinaire le petit rôle de l'écuyer Olivier, et mademoiselle Alexandrine Saint-Aubin est charmante dans le rôle de Laurette, fille de l'aubergiste ; elle y met beaucoup de franchise, de gaîté et de naturel, et en outre elle y danse avec grâce et légèreté. Cette jeune actrice, que son nom a d'abord recommandée à tous les amateurs, ne se recommande pas moins par son talent. Depuis que la vogue de ses débuts et son succès dans Cendrillon ont sauvé l'Opéra-Comique, elle n'a cessé de travailler toujours, prête à tous les rôles, ne se souvenant de sa gloire et de ses services que pour redoubler de zèle : c'est ainsi qu'elle s'est formée.

L'auteur des paroles, demandé avec transport, a voulu garder l'anonyme après un ouvrage si justement applaudi. Ce qui diminue peut-être le mérite de sa modestie, c'est qu'il est impossible que tout le monde ne sache pas bientôt que ce *Jean de Paris* est un nouveau présent de la part de celui qui nous a déjà donné le joli opéra du *Calife de Bagdad*.

L'auteur de la musique est M. Boïeldieu. *Jean de Paris* est pour lui un nouveau triomphe qui ajoute infiniment à sa réputation, et le place au premier rang de nos compositeurs. Sa musique a une très-grande part au succès de la pièce ; il est destiné à consoler l'Opéra-Comique des pertes qu'il a faites. Depuis que la Russie nous a rendu ce compositeur, nous n'avons rien à envier à l'Italie. Son style, aussi piquant, aussi gracieux qu'expressif et naturel, semble réunir à la sagesse de l'école française le brillant de l'école italienne ; son final du premier acte peut entrer en comparaison avec les plus fameux de l'Opéra-Buffa, et il a sur eux l'immense avantage d'être en situation et

en scène. La romance chantée pendant le repas est pleine de charme : on en a fait répéter à mademoiselle Regnault le troisième couplet. Le duo entre Jean de Paris et la princesse, après le repas, est de la plus douce expression. Il faudrait citer tous les morceaux, si l'on voulait rendre justice à tous. Il y aura de quoi former une partition bien fournie, et qui sera prodigieusement courue, si elle l'est autant qu'elle mérite de l'être. Il y a tout lieu de croire que *Jean de Paris* fera un long séjour au théâtre Feydeau, et qu'il y recevra de nombreuses visites de tous ceux qui aiment le bon genre de l'opéra comique. (7 avril 1812.)

LE NOUVEAU SEIGNEUR DE VILLAGE.

Espièglerie de valet. C'est Frontin qui fait le seigneur en l'absence de son maître. La pièce a été faite pour Martin, le seigneur des valets de l'Opéra-Comique.

Le marquis de Forbanne est sur le point d'arriver dans une terre que son oncle lui cède. Personne ne le connaît dans le village ; tout le monde l'attend : le bailli, avec une harangue qu'il étudie ; la jeune Babet, sa nièce, avec l'espérance que monseigneur la mariera avec son amant Colin ; et Blaise, rival de Colin, avec l'intention de demander au seigneur la ferme du château, parce que le bailli, en mariant Babet, ne veut point séparer sa nièce de la ferme.

Tous s'en vont, ennuyés d'attendre. Blaise reste seul pour épier l'arrivée du seigneur, et lui parler le premier ; il voit une chaise de poste qui s'arrête dans la cour ; un homme en descend ; il ne doute point que ce ne soit le marquis ; l'inconnu cependant est seul,

et il n'y a nulle apparence qu'un seigneur de village n'ait point de suite quand il vient prendre possession d'une terre ; mais il ne faut pas trop chicaner un opéra comique : Blaise d'ailleurs est un nigaud qui n'y regarde pas de si près. Il est vrai que le bailli, qui est plus fin, y est aussi dupé que les autres. L'homme arrivé seul en chaise de poste, n'est autre que Frontin, valet du marquis, que son maître envoie devant, on ne sait trop pourquoi, sous le vain prétexte d'une visite à faire en chemin : son valet ne lui eût pas été incommode dans cette visite, et même il en aurait eu besoin ; car nous verrons que lorsqu'il arrive à sa terre, il arrive seul ; et un seigneur de village, qui voyage avec un seul domestique, ne s'en défait pas sur la route, lorsqu'il se détourne pour faire une visite : mais encore une fois il fallait faire la pièce ; et toutes ces réflexions-là ne sont que des tracasseries quand elles ont pour objet un ouvrage badin, une bagatelle comique, où il s'agit moins de raisonner que de rire. Oui, le marquis a eu raison de nous envoyer le seul domestique qu'il eût, parce que ce valet unique nous a beaucoup divertis.

Blaise, en le voyant arriver, se prosterne presque devant lui en l'appelant sans cesse *monseigneur*. L'orgueilleuse faiblesse du cœur de Frontin est chatouillée par ce titre pompeux : il est tenté de profiter de l'erreur de ce niais, et de faire un moment le seigneur ; mais des titres et des honneurs n'apaisent point la soif. Monseigneur Frontin ne dissimule pas le besoin qu'il a de se rafraîchir, et, par heur pour lui, le paysan a dans son cellier une vieille bouteille de vin de Chambertin. Ce n'est pas la supposition la moins hardie et le hasard le moins extraordinaire de la pièce. Blaise apporte sa bouteille, et verse à boire

à Frontin; au premier coup, le valet altéré croit que c'est du Chambertin; au second, il en doute; un troisième le confirme dans sa première opinion : mais il survient un autre différend à vider avec la bouteille. On prétend que ce vin de Chambertin a dix ans; on ne peut éclaircir le fait sans boire encore plusieurs coups, et ce n'est que lorsqu'il n'y a plus rien dans la bouteille, qu'il est suffisamment constaté que c'est du Chambertin de dix ans; le procès se juge en musique; le duo est joli, et la scène plaisante.

Frontin est enchanté de ce début; sa tête, échauffée par le vin, s'étourdit sur les conséquences du rôle de seigneur qu'il va jouer; il se flatte que son maître ne fera que rire de cette gentillesse. Il se présente une question plus difficile à décider que celle du vin de Chambertin; à qui donnera-t-on la main de Babet avec la ferme? à Blaise ou à Colin? Blaise a des droits incontestables; il a fait boire une bouteille de vin au seigneur; il est sot et laid; Babet ne l'aime point; le seigneur devient amoureux de Babet; en lui faisant épouser Blaise, il peut espérer de ne pas la trouver trop cruelle. Colin, au contraire, est jeune et joli; il est aimé : avec un tel époux, il y a peu de ressource pour un seigneur.

On a fort applaudi un rondeau qui se termine en duo, entre Babet et Frontin. Le prétendu seigneur consulte Babet sur ses droits : Babet lui répond qu'il a droit d'être harangué par le bailli, encensé par le curé, que ce sont là de fort beaux droits. Le seigneur imagine qu'il doit en avoir d'autres plus jolis, plus flatteurs pour un homme galant. Le rondeau et le duo ont fait grand plaisir. Il y avait des gourmands qui voulaient faire tout répéter; mais on s'est borné à une petite partie du duo.

Dans l'ivresse de sa nouvelle fortune, Frontin veut régaler le corps des notables du pays, et les invite à un grand dîner. Il n'y a rien au château, mais le village est bon : il s'y trouvera de quoi faire un repas honnête, et peut-être y rencontrera-t-on encore quelques vieilles bouteilles de Chambertin. Semblable au dormeur éveillé des *Mille et une Nuits*, qui se croit le calife, le valet finirait par se croire marquis si son maître n'arrivait pas. Le marquis n'a pu faire sa visite ; sa chaise est rompue; il est venu à pied à son château : il est fort étonné d'apprendre qu'un autre seigneur que lui est déjà arrivé ; il se fait passer pour son homme d'affaires. Le bailli le traite assez lestement, et s'en sert pour lui faire répéter la harangue qu'il doit prononcer le lendemain devant monseigneur. Cette répétition fournit le sujet d'un duo ; mais la scène n'est agréable et intéressante que sous le rapport de la musique : elle fait languir la pièce. On ne se soucie point du tout de la harangue du bailli ; on veut savoir ce que deviendront la seigneurie de Frontin et le mariage de Babet. Les auteurs, en faisant arriver le véritable seigneur, se sont mis dans l'embarras. Comment filer l'action jusqu'au dénouement si le maître se hâtait de démasquer un valet insolent, comme la raison semblerait l'exiger? La pièce serait trop courte et finirait trop brusquement. La musique a pourvu aux besoins de la scène : le duo de la harangue et un autre duo entre Frontin et Babet, non moins oiseux et encore plus agréable, ont rempli le vide de l'action. Le mieux est que la musique marche toujours avec la pièce et ne reste jamais seule, que les airs, les duo, les trio aient toujours un fond, un sujet intimement lié avec l'action; mais par le temps qui court, on doit encore se trouver heureux quand l'agrément

de la musique dédommage de la nullité de la scène.

Le moment est venu où le songe doré de Frontin va se dissiper ; il est à table à côté de Babet, entouré de ses vassaux, au comble du plaisir et de la gloire, lorsqu'une étrange vision vient frapper ses esprits : Damoclès, au milieu d'un festin magnifique, regarde au plancher, et voit sur sa tête une épée nue qui lui ôte l'appétit ; Macbeth, qui va se mettre à table, voit à sa place le fantôme de Banquo ; Frontin, dans la chaleur du vin et de la bonne chère, regarde derrière lui, et tout son sang se glace quand il aperçoit son maître debout qui l'observe. Le maître lui fait signe de rester à table ; mais il a perdu la tête ; il ne sait plus ce qu'il dit ; sa frayeur est si forte, qu'il se lève et s'enfuit, en priant son maître, qu'on ne regarde encore que comme son homme d'affaires, de vouloir bien tenir sa place. Le marquis se met à table. Peu de temps après, Frontin revient avec un habit de livrée, une serviette sur le bras, et se place derrière la chaise du seigneur. Les paysans s'imaginent que c'est un déguisement que le marquis a pris pour s'amuser ; mais ils sont détrompés en voyant Frontin qui se jette aux genoux de son maître, implorant son pardon. Heureusement, dans le cours de sa mascarade, il a fait une bonne action. Le bailli lui ayant apporté une somme de douze mille francs en or, provenant d'arrérages dus, que l'ancien propriétaire a cédés à son neveu avec la terre, Frontin a considéré cet or avec un extrême plaisir ; il en a été vivement tenté, mais il a triomphé de la tentation. Il a pris le nom, le titre et l'habit de son maître ; mais sa conscience ne lui permit pas de prendre son argent. En faveur de l'honnêteté, le seigneur pardonne l'impertinence, et marie Babet avec Colin.

La pièce a été constamment applaudie, sans aucune marque d'improbation. La musique est fraîche, naturelle et mélodieuse : j'y ai trouvé des longueurs et trop de répétitions; il y a surtout un trio entre le véritable seigneur, Babet et Colin, qui est trop chargé et qui ne finit point. Malgré ces légers défauts, l'ouvrage est fait pour plaire, et peut ajouter à la réputation de M. Boïeldieu. La pièce languit depuis l'arrivée du vrai seigneur. Le dialogue est fin, léger, d'un bon ton; les plaisanteries sont spirituelles et de bon goût. Martin est excellent dans le rôle de Frontin; il est tout à la fois acteur très-comique et chanteur délicieux. Mademoiselle Regnault a joué et chanté son rôle de Babet de manière à charmer tous les spectateurs. Huet joue le seigneur; Saint-Aubin, le bailli; Moreau, Blaise; Ponchard, Colin; et tous sont bien placés dans leurs rôles. Les auteurs des paroles sont MM. Creuzé de Lesser et Favières. (1er juillet 1813).

GAVEAUX.

LE PETIT MATELOT.

Le petit Matelot offre des scènes gracieuses et piquantes ; il y a un rôle de marin dont le caractère est plaisant, quoiqu'il ne soit pas neuf. Dans la comédie du *Muet,* qu'on ne joue jamais, on trouve un original de cette espèce, qui a beaucoup d'effet. Ces êtres ennemis de toute bienséance sociale, qui ont la franchise et la rudesse des sauvages, sont aussi curieux pour nous que les animaux venus des pays étrangers. Un corsaire, qui ne fait métier que de tuer et de piller, et qui au fond est un bonhomme, ne peut manquer d'être théâtral. Il est fort singulier qu'il offre si légèrement à des inconnus cet or pour lequel il expose tous les jours sa vie ; mais ne voyons-nous pas l'Arabe prodiguer dans sa tente tous les secours de l'hospitalité aux voyageurs, tandis qu'il vole et qu'il assassine ceux qu'il rencontre dans le désert ? Il est beaucoup plus extraordinaire qu'un petit mousse ait tant d'esprit, de politesse ; il n'y a point à cela d'excuse. On peut aussi regarder comme peu naturel le changement brusque qui se fait dans les mœurs du corsaire, et le dessein qu'il forme si subitement de renoncer à la mer ; mais le dialogue est vif et ingénieux, c'est assez pour l'Opéra-Comique.

L'intérêt de cette pièce nuit à la musique ; les scènes où l'on parle valent mieux que celles où l'on chante :

quand on voit les musiciens prendre leurs instrumens, il faut s'apprêter à bâiller. Il y a cependant quelques morceaux agréables, et surtout le dernier, qui est bien adapté à la situation. Gaveaux a le mérite d'être simple et de composer de jolis airs ; mais ce mérite se remarque davantage dans *la Piété filiale* : il a voulu être trop musicien dans *le petit Matelot* ; il a fait des airs de bravoure qui fatiguent tout à la fois le chanteur et l'auditeur : les airs de bravoure sont des contre-sens dans la musique théâtrale. On reproche à ce compositeur beaucoup de réminiscences : son tort, selon moi, est de laisser apercevoir ses larcins. Il était glorieux de voler à Lacédémone, pourvu qu'on ne fût pas pris sur le fait. Je voudrais que Gaveaux s'emparât de toute la bonne musique qui n'est connue de personne ; nous jouirions de ses réminiscences, sans pouvoir les lui reprocher. Combien n'y a-t-il pas, en ce genre, de trésors enfouis dont on n'entendra jamais parler! Ceux qui seraient assez heureux pour les déterrer, assez habiles pour en sentir le prix, seraient riches à jamais : mais nos compositeurs se piquent d'honneur et de probité ; ils ne veulent nous donner que ce qui leur appartient : ils ont de la conscience aux dépens de nos oreilles.

Le petit Matelot a un défaut très-ordinaire aux nouveaux opéras comiqnes : on y chante avant de parler ; la musique précède l'explication du sujet, et l'on est déjà étourdi du bruit, avant qu'on sache de quoi il est question. Les plus funestes musiciens sont ceux qui ouvrent la scène par un chœur, et qui commencent à nous rompre la tête, sans qu'on puisse deviner l'objet d'un tel vacarme. (17 brumaire an 11.)

M. DES CHALUMEAUX.

Les folies du mardi gras paraissent un peu froides, quand on les examine le mercredi des cendres : c'est ce qui m'arrive au moment où je veux réfléchir sur le caractère et le mérite de M. des Chalumeaux, brave Limousin, et sur celui du docteur Dumont, maître ivrogne; car ce sont là les deux principaux masques de notre carnaval dramatique. Après les avoir trouvés si plaisans, chacun sur le théâtre qu'ils avaient choisi, il ne serait ni juste ni loyal de leur chercher querelle dans mon cabinet. Pourquoi m'exposer à faire pleurer des auteurs qui m'ont fait tant rire ? Il y aurait de l'ingratitude : j'aime mieux leur prouver ma reconnaissance, en souhaitant qu'ils puissent nous faire rire encore une bonne partie du carême.

Les deux pièces roulent sur des mystifications, plaisanteries de société quelquefois insipides et souvent cruelles; mais les mystifications de M. des Chalumeaux n'ont pour objet que d'amuser un duc et pair. Celles de M. Dumont se proposent de corriger un ivrogne; but moral assez singulier dans le carnaval : ce n'est pas une saison favorable pour la pénitence des ivrognes. Au reste, ne confondons point nos deux personnages; ils méritent bien d'être distingués : je commence par M. des Chalumeaux, lequel est gentilhomme; M. Dumont, qui n'est que médecin, voudra bien attendre.

M. des Chalumeaux, digne parent de M. de Pourceaugnac, est arrivé de Brive-la-Gaillarde à Marseille : presque tous ces nouveaux débarqués sont amoureux, et arrivent pour épouser. Le cœur n'est pour rien dans le voyage de M. des Chalumeaux; c'est l'intérêt

qui l'amène. Les tours qu'on lui joue n'ont pas pour but de lui souffler une jolie fille, intrigue banale d'une foule de comédies; on ne veut que se moquer de lui et le tourmenter par des espiègleries et des niches; ce qui est plus innocent, moins commun, mais aussi moins théâtral; car ce plan exclut toute intrigue et tout intérêt. Il est vrai qu'au dénouement on force M. des Chalumeaux d'acquitter une dette qu'il croyait pouvoir esquiver; mais on ne pense point à cette dette pendant le cours d'une pièce, on n'est occupé que des sottises du débiteur. C'est un Limousin des plus lourds, et plus fat encore que niais : chaque mot qui lui échappe est une platitude ou une impertinence, et sa tournure ne dément point son langage; il est accompagné d'un jockey de quarante-cinq ans, qu'il appelle *la Jeunesse.*

Fatigué de chercher en vain une auberge dans Marseille, il avise enfin une grande et belle maison, et lit sur la porte ces mots : *Hôtel de Villars*. Il ne doute point que ce ne soit un hôtel garni, et envoie son jockey y demander une chambre. Le duc de Villars, qui précisément cherchait un bouffon pour égayer son souper, est ravi de cette bonne fortune; sa joie redouble quand il apprend que son hôte est un certain M. des Chalumeaux, dont son domestique lui a parlé comme d'un franc original. On donne une belle chambre au seigneur limousin : le duc de Villars fait les fonctions d'aubergiste; une jolie dame de sa société se déguise en servante d'auberge; une autre se donne pour une femme qui voyage; deux militaires, amis du duc, garnissent la table d'hôte : cela fait en tout cinq convives, en comptant l'aubergiste qui se met à table sans façon, sous prétexte de mieux être à portée de servir son monde.

Des Chalumeaux, après avoir refusé de manger à table d'hôte, descend enfin par l'odeur alléché, et pressé par son appétit. Son entrée est fort comique : son ton, ses airs, ses complimens, sa manière de saluer, tout est d'un ridicule parfait. Il se met à table, et s'apprête à tout dévorer; mais son voisin enlève tout ce qu'on lui sert : son assiette est toujours vide. Les convives mangent, en étouffant de rire de voir sa mine affamée. Pour se consoler, il en conte à la servante; il lorgne amoureusement la dame qui l'invite par ses agaceries : vains amusemens d'un estomac vide! Pour achever sa disgrâce, on se met à chanter : la dame chante un air italien, et des Chalumeaux des couplets faits à sa louange. Ces couplets sont très-comiques, surtout par la manière dont il les chante : toute la table fait chorus. Mais les chants sont troublés par une querelle qui survient entre les militaires : l'un prend une carafe pour la jeter à la tête de son adversaire : le généreux des Chalumeaux lui retient le bras, et le malin officier lui répand la carafe sur sa perruque.

Enfin M. des Chalumeaux se retire dans sa chambre, et c'est là que les tribulations l'attendent. Il se couche, fait éteindre la lumière, et son jockey s'avance à tâtons vers son lit; mais il n'a garde de le trouver : le lit s'est élevé dans la haute région de la chambre. Le jockey, furieux, se plaint à son maître. M. des Chalumeaux ne peut croire *qu'un lit se perde comme on perd une tabatière* : il se lève à la hâte, tombe en se levant, et s'en va cherchant le lit perdu, qu'il n'a pas de peine à retrouver; car pendant ce temps-là le lit est descendu, et s'est remis à sa place ordinaire.

Des Chalumeaux, après avoir grondé son jockey,

retourne se coucher ; mais le lit du maître a fait aussi son ascension ; il n'y a pas moyen de l'atteindre. Des Chalumeaux se heurte, renverse les meubles, appelle son jockey, qui dit naïvement : *Nous voilà dans de beaux draps*. Le duc et sa société jouissent de ce désordre dans l'appartement voisin, et rient à gorge déployée. Toute la compagnie entre dans la chambre de M. des Chalumeaux, qui, ne pouvant plus douter qu'on s'est moqué de lui, prend galamment la chose, et s'empresse de partir, non sans payer son gîte, c'est-à-dire, mille écus qu'il devait à un ancien domestique, et que le duc le force à restituer.

Telle est cette petite farce un peu trop longue, mais où l'on trouve de la gaîté, un assez bon ton et quelques mots heureux. Lesage, qui joue le personnage M. des Chalumeaux, a donné une nouvelle preuve de son talent, par la manière adroite et piquante dont il saisit toutes les nuances du rôle : c'est un acteur vraiment original dans ce genre de comique chargé ; il a le secret d'y paraître naturel et naïf sans avoir recours aux grimaces et aux farces ignobles des bateleurs. Batiste n'a dans la pièce qu'un emploi subalterne et très-insignifiant ; mais il a chanté un air très-agréable, avec beaucoup de goût et une très-jolie voix ; et la façon dont il a débité le peu qu'il avait à dire, prouve que si l'on veut l'exercer et le placer à propos, il peut être un acteur satisfaisant et un fort bon chanteur. La musique est de M. Gaveaux, compositeur connu par ses bonnes fortunes en mélodie, et par d'heureux motifs de chant que les plus fameux musiciens lui envient. Cette musique est simple, facile, légère et très-bien adaptée au sujet. M. Gaveaux ne passe pas pour savant auprès des

ignorans qui s'imaginent que la science est dans le bruit; mais il sait plaire, chose que les savans ignorent presque toujours. (20 février 1806.)

L'ENFANT PRODIGUE.

L'Enfant prodigue a fort bien réussi; les spectateurs ont oublié qu'ils étaient à l'Opéra-Comique; et, sans égard pour le local, ils n'ont écouté que le sentiment. Le titre ne leur promettait rien de gai; ils n'étaient pas venus pour rire, mais pour s'attendrir, et leur sensibilité a dû être satisfaite : on leur a prodigué ce que la nature et l'amour ont de plus touchant.

Voltaire avait voulu égayer un sujet si sérieux; il n'avait pas craint de coudre des bouffonneries aux scènes les plus intéressantes, et d'allier la farce au pathétique. Le bonhomme Rondon, le président Fierenfat, et la baronne de Croupillac, sont du comique le plus trivial. Ce ne fut point du tout ce comique qui soutint la pièce; le pathétique seul en fit le succès. L'auteur du nouvel *Enfant prodigue* a suivi le poëme de M. Campenon bien plus que la comédie de Voltaire; mais, dans de pareils sujets, le poëte épique a bien de l'avantage sur le poëte dramatique : descriptions, récits, discours, changemens de lieu, détails de toute espèce; quelles ressources pour embellir et varier l'action! Le poëte dramatique, au contraire, resserré dans un cadre étroit, a peu de moyens d'éviter la monotonie, la langueur et la stérilité.

Il n'y a dans le nouvel opéra aucun mélange du comique avec le sérieux; tout est noble, grave, im-

posant. La scène de la comédie de Voltaire est à Cognac; celle de l'opéra dans la terre de Jessen, séparée de l'Égypte par le désert. Le père de l'enfant prodigue n'est pas un bourgeois de Cognac; c'est un patriarche, un chef de tribu : c'est Ruben, fils de Jacob. L'enfant prodigue n'a point de mère dans la comédie; dans le poëme, comme dans l'opéra, il en a une qui s'appelle Nephtale, et qui est la plus tendre, la plus vertueuse des mères. Le frère de l'enfant prodigue de Feydeau n'est point, comme chez Voltaire, un robin sot et ridicule, un Fierenfat, un vil pédant, sans honneur et sans délicatesse, prêt à s'emparer des dépouilles de son aîné; c'est un honnête pasteur, généreux, sensible, aimant et regrettant son malheureux frère : son nom est Pharan. Dans l'opéra, comme dans le poëme et dans la comédie, l'enfant prodigue a indignement abandonné une jeune beauté dont il était tendrement aimé, et qui, depuis son départ, est dans la douleur et dans les larmes : dans la comédie, c'est une riche bourgeoise : dans l'opéra, c'est une bergère, orpheline, nommée Jephtelle, élevée dans la maison de Ruben. Pharan, ignorant les sentimens de cette bergère pour Azaël, son frère aîné, en est éperdument amoureux, mais sans aucun espoir de retour. Enfin, dans ce drame lyrique, il n'y a pas un personnage qui ne soit honnête, vertueux, sensible; tout y respire la candeur, la piété, l'humanité, l'innocence. Au lever de la toile, les Israélites adressent à l'Être suprême la prière du matin, et forment un chœur religieux qui fait beaucoup d'honneur au musicien; mais peut-être a-t-on trop multiplié les chœurs et les invocations. Toute la tribu partage la tristesse de son chef; elle plaint et rappelle par ses vœux l'insensé Azaël, qui a quitté les douces cam-

pagnes de Gessen pour les plaisirs et les fêtes de la superbe Memphis : vains plaisirs, que la douleur a bientôt suivis! fêtes trompeuses, qui se sont changées en deuil! Une belle Égyptienne, séduite par Azaël, et bientôt abandonnée, se précipite de désespoir dans le Nil. L'indignation publique s'élève contre le perfide séducteur : il est chassé, proscrit; il s'enfuit à travers le désert vers le toit paternel, poursuivi par un affreux orage, image de la vengeance divine; il arrive à Gessen au bruit du tonnerre, à la lueur des éclairs. Le premier objet qu'il rencontre, est sa maîtresse Jephtelle. Surpris avec elle par le jaloux Pharan, il apprend qu'elle va épouser son frère. Forcé de se faire connaître, et de déclarer son amour, il parvient à fléchir son frère, qui lui cède Jephtelle, et bientôt après il se jette aux genoux de son père, implore et obtient son pardon. Toute la pièce est employée à préparer cette situation, qui est d'un grand effet.

Elleviou, dans le rôle de l'enfant prodigue, se montre sur la scène dans un équipage misérable, capable de défigurer et d'avilir un acteur qui n'aurait pas, comme lui, un grand fond de bonne mine, de grâce et de noblesse. Ses haillons ne lui font rien perdre de sa dignité naturelle, et augmentent l'intérêt de sa situation : son jeu, son débit, sont vraiment pathétiques; son accent va au cœur. Il chante avec la voix la plus touchante un air plein d'expression, qui a été extrêmement applaudi. Mademoiselle Regnault joue le rôle de Jephtelle avec beaucoup de sensibilité; son chant mélodieux et pur s'est fait admirer particulièrement dans deux romances, au premier acte, qui respirent la douceur et la tendresse. Solié est fort bien placé dans le rôle de Ruben, et

madame Crétu met dans celui de Nephtale un sentiment profond de tendresse maternelle. Mademoiselle Simonet joue un petit rôle d'une certaine Saléma, amie de Jephtelle : elle n'a rien à dire et à chanter qui soit fort remarquable ; mais sa tenue et sa grâce attirent l'attention ; elle est très-agréable à voir, et ne peut qu'embellir ce tableau pastoral.

La pièce a parfaitement la couleur locale du temps et du pays où l'on suppose que l'action s'est passée : il y règne un caractère religieux : l'innocence de la vie champêtre et la simplicité des mœurs antiques répandent un charme secret sur tout l'ouvrage : on y trouve partout ce ton aimable et cette douce sensibilité qui semblent être le cachet de l'auteur. La musique a réuni tous les suffrages ; elle est pleine de chant et d'expression : il eût peut-être mieux valu qu'elle ne s'élevât pas trop au-dessus de la pastorale. La mélodie la plus suave se fait entendre en plusieurs endroits ; mais quelques morceaux d'ensemble font trop de bruit. Cette composition est une des meilleures de M. Gaveaux, musicien ami du chant, fécond en motifs heureux, et qui n'a payé qu'un bien faible tribut au mauvais goût et à la mode.

L'Enfant prodigue a été précédé des *Sabots*, petite pièce dont l'époque remonte au berceau de la comédie lyrique, et rappelle l'âge d'or de ce théâtre ; ce sont de petites scènes villageoises d'une naïveté et d'une simplicité piquantes : c'est un petit paysage bien frais. La musique est d'un naturel, d'une vérité et d'un goût exquis ; la multitude est peu sensible à ce genre de beautés : depuis long-temps étourdis par le fracas, par l'attirail des chœurs, éblouis par le prestige du spectacle, gâtés par le romanesque, le faux, l'affectation et la recherche qui défigurent

nos drames lyriques, les spectateurs ont perdu le goût de la nature, et ne voient plus dans *les Sabots* que des paysans bien niais et bien sots, et dans la musique, que des vaudevilles bien ignobles. (26 novembre 1811.)

NICOLO-ISOUARD.

LE MÉDECIN TURC.

Les médecins, en Turquie, se concilient difficilement avec le système philosophique et religieux de cet empire. La pharmacie est directement opposée à l'Alcoran. Un musulman malade qui fait des remèdes, est un hérétique qui attaque le dogme de la fatalité. Si son heure est venue, tous les médecins du monde ne peuvent rien changer aux arrêts du destin; si l'ange de la mort ne plane point sur son lit, il recouvrera la santé sans le secours de ceux que nous appelons ses officiers, et qui souvent sont ses ennemis. Un pays où les sages précautions de la quarantaine sont regardées comme une insulte à la Providence; un pays qui nourrit soigneusement dans son sein le fléau de la peste, qui laisse tranquillement dévorer tous les étés une partie considérable de sa population pour conserver la foi de la fatalité; un tel pays n'a pas, ce me semble, grand besoin de médecins; ils y doivent être en contradiction avec l'esprit national et la croyance publique.

Il faut cependant bien passer ce médecin turc en faveur du couple français qui fait les honneurs de la pièce; il faut admettre aussi, quelque répugnance qu'on puisse avoir, qu'un Français et sa femme, pris par un corsaire, ont été vendus comme esclaves à Constantinople. Cet incident est bien romanesque;

c'est peut-être ce qu'il y a de moins vraisemblable dans cette pièce, où l'on trouve très-peu de vraisemblance. Quoi qu'il en soit, Forlis, jeune Français, est jardinier du grand-visir ; et sa femme, Adèle, sert dans le harem du docteur Kalib, qui probablement fait très-bien ses affaires, en dépit de la fatalité et de la résignation absolue, puisqu'il est assez riche pour acheter de jolies esclaves, denrée fort chère dans les marchés de Constantinople, où toutes les autres sont à vil prix. J'imagine même qu'une Française, en raison de ses agrémens particuliers et de la réputation de son pays, a dû coûter beaucoup plus qu'une beauté stupide et inanimée de la Géorgie ou de la Circassie. Une Française était un morceau de sultan ou de grand-visir tout au moins. L'apothicairerie d'un médecin turc n'était pas faite pour posséder cette précieuse panacée (1) des chagrins et de l'ennui.

On ne sait trop comment le grand-visir a découvert que la maison du docteur recélait un pareil trésor ; mais il l'a fait marchander, et le docteur Kalib, qui sent tout le prix des Françaises, s'est débarrassé des importunités du visir, en exigeant une somme exorbitante. Le premier ministre de l'empire ottoman, piqué de se voir ainsi joué par un petit charlatan, a recours à une vengeance d'autant meilleure, qu'elle est colorée par le zèle du bien public : la maladie de son jardinier Forlis lui en fournit l'occasion. Ce jeune Français est devenu fou ; belle matière à faire briller les talens du docteur, qui se flatte de guérir tous les maux. Si Kalib réussit, il devient méde-

---

(1) *Panacée* signifie *remède universel.*

(*Note de Geoffroy.*)

cin de la cour, et le mérite est récompensé; s'il échoue, il reçoit la bastonnade, et l'imposture est punie : tel est le marché que le grand-visir conclut avec le médecin, lequel a refusé d'en conclure avec lui un autre plus agréable.

Je me garderai bien de plaisanter sur la prétendue maladie de Forlis; je sais qu'en général la douleur des maris qui regrettent leurs femmes intéresse peu sur la scène. Le stratagême de cet époux français qui fait semblant d'être fou, dans l'espérance de se réunir avec sa chère moitié, peut paraître extravagant et froid; mais son amour pour sa femme n'est point une feinte, et c'est un sentiment très-respectable; et quand le chagrin d'une séparation cruelle aurait véritablement égaré son esprit, je tiendrais la cause de sa folie pour très-légitime : plus cet héroïsme conjugal est rare, moins il faut se permettre de le railler.

Ce qui me scandalise, ce n'est pas l'extravagance du mari, c'est l'insensibilité de la femme qui semble avoir totalement oublié un époux si tendre, et qui passe le temps chez le médecin plus gaîment que M. Musard, à chanter, à danser et à rire. Dans le moment même qu'on amène Forlis chez le docteur chargé de le guérir de sa mélancolie maritale, Adèle se réjouit presque autant qu'une véritable veuve. L'actrice chargée de ce rôle a même pris des leçons de danse de madame Gardel, pour mieux jouer son personnage de femme séparée d'avec son mari.

Cependant le docteur, placé entre une brillante fortune et cent coups de bâton, n'hésite pas sur le choix; mais il est très-embarrassé sur les moyens d'acquérir l'une en évitant les autres. Sa femme, plus

experte que lui sur les maladies amoureuses, lui conseille d'essayer, sur ce fou par amour, la vue d'une jolie femme; Adèle lui paraît être pour le jeune Français un excellent spécifique : le jaloux docteur ne goûte pas beaucoup une telle recette ; mais l'espoir du poste éminent, la crainte de la bastonnade, le ramènent à l'avis de sa femme. Adèle reçoit ordre de se préparer à charmer, par ses grâces folâtres, la noire manie d'un jeune Français; mais, au nom du malade, elle s'évanouit; ce qui rétablit un peu l'honneur de sa sensibilité.

Pendant qu'Adèle représente si bien la femme désolée, Forlis contrefait le fou à merveille : il prend le docteur pour Mahomet, et sa femme pour Vénus; mais la reconnaissance des époux met bientôt fin à toutes ces bouffonneries. Quoique gênés par la présence du docteur et de sa femme, Adèle et Forlis s'expriment assez clairement pour que chacun puisse conjecturer, sans être un grand docteur, qu'ils se connaissent depuis long-temps, et que la cure est opérée.

Le grand-visir, impatient de faire bâtonner le médecin, envoie savoir des nouvelles du malade, et l'amoureux Kalib ne sait encore que penser de cette familiarité du jeune Français avec l'esclave Adèle. Enfin, Forlis le détermine par des argumens sans réplique : « Je ne suis pas fou, lui dit-il, et je suis l'é-« poux d'Adèle ; rendez-moi ma femme, et acceptez « les honneurs que le visir vous destine ; sinon je suis « toujours fou : préparez-vous à la bastonnade. » Alors, pour sauver l'honneur de la médecine aux yeux du vulgaire, le docteur présente à Forlis une potion ; et le malade, après l'avoir bue, devient le plus raisonnable et le plus heureux des hommes.

Cette petite facétie a fort bien réussi ; la gaîté couvre les folies. On donne trop légèrement aux pièces de ce théâtre une dispense de raison ; c'est ce qui fait qu'il dégénère du côté de la littérature, sans qu'il s'ennoblisse beaucoup du côté de la musique. Celle du *Médecin Turc* est peu naturelle, assez brillante, pauvre de mélodie, riche d'effets d'orchestre ; elle éblouit par le papillotage ; mais le style en est mesquin et de mauvais goût. Elleviou, qui joue fort bien le niais, n'est pas moins habile à faire le fou : c'est dommage qu'il ait une si grande prédilection pour la bouffonnerie et la farce. Il est injuste envers son talent, de même qu'envers sa voix, très-capable de chanter le bon genre, et qui n'a pas besoin, pour briller, des singularités et des caricatures. (5 brumaire an 12.)

UN JOUR A PARIS,

OU

LA LEÇON SINGULIÈRE.

On désespérait presque de voir cette pièce : longtemps un mauvais génie prit plaisir à la persécuter ; tous les acteurs qui devaient y jouer éprouvaient des accidens fâcheux : celui-ci était affligé d'un rhume, celui-là tremblait la fièvre, et ce qu'il y avait de pis, quand l'un guérissait, l'autre tombait malade. Les auteurs, fatigués d'avoir à lutter contre tant d'influences malignes, avaient pris le parti de retirer leur ouvrage pour rendre la santé aux acteurs. Le bruit d'ailleurs se répandait que les coryphées de ce théâtre avaient résolu de fermer, pendant deux mois de l'été, pour aller faire la moisson en province. Les

auteurs voyaient avec peine que la représentation de leur nouveauté allait se trouver bien près de la clôture du théâtre : ils avaient donc jugé à propos d'attendre des temps plus heureux.

Cette mesure a produit un effet théâtral : les chefs de l'Opéra-Comique n'ont pas tardé à s'apercevoir que leur projet de clôture n'était pas fort goûté ; et comme l'expédient de cette fugue les exposait à quelques reproches, ils ont rejeté la faute sur ceux même qui en étaient les victimes ; ils ont donné pour prétexte à la clôture cette même pièce si long-temps retardée, et qu'on venait de leur retirer ; ce qui leur retranchait, disaient-ils, tout moyen d'existence, et les réduisait à chercher fortune ailleurs. Les auteurs ont senti le coup : ne voulant pas paraître coupables de la clôture, eux qui ne se retiraient que dans la clôture, ils ont remis à tout hasard leur pièce dans la circulation, et par cet acte de dévouement ils ont fait taire la malveillance ; peut-être même arrêteront-ils la désertion dont la capitale était menacée.

Une pièce en trois actes, et une pièce morale en musique, est une entreprise difficile à l'Opéra-Comique : l'idée n'en est pas absolument neuve ; mais dans ces sortes d'ouvrages, c'est l'exécution que l'on considère plus que l'invention. Les Lacédémoniens enivraient, dit-on, des esclaves, les faisaient danser devant leurs enfans pour leur inspirer l'horreur de l'ivresse ; ce moyen d'éducation, assez inhumain, est probablement le germe de tous les contes ou drames où le spectacle d'un vice est employé pour le corriger : il ne s'agit point d'examiner si la manière est bonne, mais si elle est théâtrale. Il est possible que beaucoup de jeunes gens soient corrompus plutôt que corrigés en voyant leurs défauts imités par les autres ;

mais ce genre de leçon est piquant au théâtre, parce qu'il est singulier et nouveau. Voilà pourquoi toutes les jeunes femmes colères, tirées du roman de madame de Genlis, ont réussi sur la scène, quoiqu'il puisse arriver que beaucoup de jeunes femmes colères soient aigries plutôt qu'adoucies par la violence de leurs maris.

On donne souvent *les Originaux* de Fagan, pièce épisodique où l'on se propose d'instruire un jeune homme en lui faisant voir dans les autres les vices auxquels il est lui-même enclin; et réellement à la fin de la pièce, qui n'est qu'un très-petit acte, le jeune homme se trouve entièrement converti; mais ce n'est qu'au théâtre qu'on voit de pareilles conversions. Depuis le temps qu'on joue sur la scène des libertins, des joueurs, des prodigues, ce spectacle n'a jamais corrigé aucun jeune homme, et souvent il est arrivé que le comédien qui représentait le joueur s'est lui-même ruiné au jeu.

Dans *la jeune Femme colère*, c'est un mari qui affecte la violence et l'emportement pour corriger l'humeur trop pétulante de sa femme : dans le nouvel opéra comique, c'est un père qui contrefait le débauché, le prodigue et le joueur pour l'instruction de son fils, jeune homme doux et bien né, mais facile, imprudent, et qui s'est trop livré à la dissipation de Paris. On eût désiré que cette leçon singulière fût préparée et motivée avec plus de soin; car Saint-Romain (c'est le nom du jeune homme) est d'un si aimable caractère, il paraît si docile et si respectueux envers son père, ses désordres sont d'une nature si légère, qu'il semble que le bonhomme eût pu se dispenser d'en venir, pour les corriger, à de pareilles extrémités, et n'avait pas besoin de tant faire le

fou pour le rendre sage. Mais la folie est la sagesse du théâtre.

Un autre inconvénient du sujet, c'est que le jeune homme, dans la subite métamorphose de son père, voit plutôt un dérangement du cerveau et un accès de démence, que des vices et de l'immoralité : il est plus affligé qu'il n'est instruit. Les excès dont il est témoin lui déplaisent, parce qu'ils détruisent sa fortune sans lui donner de plaisir; il blâme son père de ce qu'il a la fantaisie de se ruiner lui-même plutôt que de se laisser ruiner par son fils, suivant l'usage. Ce qui le consterne plus que tout le reste, c'est qu'il croit son père amoureux d'une jeune personne dont il est lui-même épris. Il voit le barbon donner à sa maîtresse pour cent mille francs de diamans, et ne sent que la douleur de ne pouvoir pas faire lui-même de semblables présens : c'est une mortification cruelle, mais non pas une leçon pour lui. Si cela n'est pas très-moral, cela du moins est théâtral; et l'effet théâtral est ce qu'on cherche avant toutes choses, même dans les pièces morales. Le jeune homme est désolé, épouvanté des extravagances de son père, qui l'attaquent sensiblement dans sa fortune et dans son amour; mais cette douleur et cette frayeur passagères ne détruisent pas dans son cœur les passions qui sont le germe de tous les vices.

Enfin le père, poussant jusqu'au bout la feinte, déclare à son fils, avec toutes les apparences du désespoir, qu'il est ruiné, abîmé sans ressource : le bon jeune homme le croit; il offre à son père de travailler pour le soutenir dans son malheur. Quand le Mentor juge que la leçon a suffisamment opéré sur le cœur de son Télémaque, il lui avoue son stratagême, lui fait épouser l'aimable Pauline, son élève et sa pupille,

dont il avait paru être amoureux, et emmène les jeunes époux à son vieux château. La leçon ne lui coûte que douze mille francs, et c'est acheter à bon marché l'instruction et le bonheur d'un fils chéri.

Si M. Étienne, auteur des paroles, n'a pu fournir de quoi faire briller le talent de l'actrice, M. Nicolo, compositeur de la musique, a fait valoir la cantatrice de manière à lui attirer des applaudissemens universels. La musique a plu généralement : elle est vive, piquante, originale, pleine d'effets dramatiques. Peut-être l'a-t-on trop prodiguée au préjudice du dialogue, dans un ouvrage dont on a voulu faire une comédie.

La pièce est d'un style léger, abondant en sarcasmes, en épigrammes, en mots plaisans et en critiques de mœurs. On y remarque des situations, des scènes agréables; mais quelquefois le comique n'en est pas d'un choix assez délicat, et l'intérêt est étouffé en plusieurs endroits par le spectacle et le fracas. (26 mai 1808.)

CENDRILLON.

Le hasard avait voulu que jeudi dernier fût le jour choisi pour la représentation de *Brunehaut* et de *Cendrillon;* Paris s'étonnait de voir ces deux grands événemens rapprochés et pressés dans la même soirée; c'était évidemment mettre les curieux à la torture que de les forcer ainsi à se déterminer entre deux objets également capables d'exciter la concupiscence. On s'attendait bien que, pour apaiser les murmures des mécontens, les deux fameuses représentations seraient séparées, et auraient chacune leur jour à

part ; mais l'embarras était de deviner laquelle passerait la première, et serait maintenue dans la possession du jeudi précédemment fixé par les affiches des deux théâtres. On connaît l'aventure de ces deux femmes qui, se trouvant en carrosse dans une rue très-étroite, s'entêtèrent à ne point reculer l'une devant l'autre, et finirent par s'en aller à pied. Les deux théâtres se sont montrés bien plus sages que les deux femmes ; le Théâtre-Français, comme le plus raisonnable, n'a pas cru compromettre sa dignité en cédant le pas à un enfant tel que l'Opéra-Comique : la fière et terrible Brunehaut a reculé devant la petite Cendrillon. Nous souhaitons à la reine d'Austrasie, pour prix de sa complaisance, un aussi beau destin sur la scène que celui de la modeste fille du baron de Montefiascone ; car Cendrillon, dans l'opéra, est une petite baronne, et n'en est pas plus fière ; sa baronnie ne l'empêche pas d'être la très-humble servante de ses sœurs.

Le conte de *Cendrillon* est d'une naïveté charmante ; et Perrault, qui n'aimait pas les anciens, n'en est pas moins un auteur d'une simplicité antique. Mais il est impossible de conserver au théâtre cette précieuse candeur : on y supplée par l'agrément du spectacle, par les charmes de la musique, surtout par le jeu des acteurs et des actrices ; et l'on a parfaitement réussi, quand avec tant de frais on est parvenu à donner aux spectateurs à peu près autant de plaisir qu'en donne aux lecteurs le récit ingénu de l'aventure ; car tout ce qu'on fait au théâtre pour la broder, en affaiblit nécessairement l'intérêt principal.

La scène est donc en Italie. Le baron de Montefiascone a deux filles dont il est idolâtre : ce sont, comme

toutes les filles que l'on gâte, des orgueilleuses et des sottes. Cendrillon n'est que la fille de sa seconde femme : c'est la meilleure fille du monde, mais son beau-père la maltraite, et la force à servir ses sœurs comme une esclave. Sa place est au coin du feu, et c'est de là que lui vient son nom de Cendrillon : on la voit, au lever de la toile, occupée à préparer le déjeûner, pendant que ses sœurs se disposent à un bal que donne le roi du pays. Un pauvre se présente, et demande l'aumône : les sœurs le rebutent ; Cendrillon le fait asseoir auprès du feu, lui donne un morceau de pain ; mais dès que les deux sœurs s'en aperçoivent, le malheureux est impitoyablement chassé, et Cendrillon éprouvera bientôt les effets de sa reconnaissance. En attendant, elle sert le déjeûner à son père et à ses sœurs ; et, pour la punir du bon accueil qu'elle a fait au pauvre, on la condamne à manger son pain sec.

Le bruit du cor annonce que le roi chasse dans les environs ; il pourrait bien venir au château du baron : les sœurs volent à leur toilette. Le roi arrive en effet seul avec le sage Alidor, son précepteur ; cet Alidor est précisément le magicien qui a éprouvé le bon cœur de Cendrillon. Le roi garde l'incognito, déguisé sous l'habit d'un simple écuyer ; Cendrillon leur parle, leur conte ses malheurs dans une romance fort agréable, et qu'elle chante avec beaucoup d'intérêt ; ils sont enchantés de sa naïveté et touchés de sa situation. Cependant les sœurs reviennent de leur toilette, magnifiques et rayonnantes. Le baron les présente au sage Alidor et à son compagnon ; il apprend d'eux avec ravissement que le roi doit envoyer un carrosse à ses filles pour les conduire au bal : la pauvre Cendrillon meurt d'envie de voir ce bal ; elle en demande

la permission à son père, à ses sœurs, qui l'accablent de mépris ; mais le sage Alidor la console, et lui assure qu'elle ira au bal. Tel est le premier acte, qui me semble le meilleur des trois, celui où il y a le moins de fracas, et où l'on a le plus conservé de l'esprit du conte.

Le second s'ouvre par un tour du magicien : dans une superbe chambre du palais, on voit Cendrillon magnifiquement vêtue, et dormant sur un lit de repos très-riche : le bruit de la musique a bientôt troublé son sommeil. Qu'on juge de sa surprise : elle s'était endormie Cendrillon, et se réveille princesse ! Le sage Alidor vient rassurer, instruire, exhorter sa protégée : il lui fait présent d'une rose magique ; admirable talisman qui donne tout à coup à Cendrillon les grâces, les talens, le bon ton, et l'empêche d'être reconnue par ses sœurs. Ces deux impertinentes ne tardent pas à paraître, gonflées de vanité, sûres de la conquête du roi ; car c'est là le grand motif qui réunit au bal toutes les femmes de la contrée ; le roi doit ce jour même choisir une épouse : toutes s'embarrassent peu du roi, mais toutes aspirent à la couronne.

Ce petit roi d'un coin de l'Italie est aussi délicat que le roi de Pologne dans *la Revanche;* il veut être aimé pour lui-même : c'est une fantaisie qui prend quelquefois aux rois de théâtre et de romans. Dans le monde, il ne leur arrive guère de vouloir séparer leur personne d'avec leur fortune. Pour tromper l'ambition de tant de rivales, le jeune élève d'Alidor leur montre à sa place un roi postiche : celui qu'il choisit pour le représenter est un sot, un imbécile, qui se trahit à chaque mot, et dément le rôle dont il est chargé. Le piége en est plus innocent, mais non moins

dangereux. Le prétendu roi, fût-il plus niais et plus ridicule encore, n'en serait pas moins l'objet des adulations, des adorations, de l'idolâtrie de toutes les femmes, qui ne voient en lui que son rang. Le véritable roi, déguisé en simple écuyer, est dédaigné de tout le monde. Les sœurs de Cendrillon, surtout, le traitent avec la plus grossière insolence, tandis qu'elles prodiguent les plus basses flatteries au nigaud couronné. Cendrillon seule est aussi bonne, aussi franche à la cour, qu'elle l'était chez elle au coin du feu : elle reconnaît ses sœurs, et, malgré leur froid accueil, elle les comble de caresses et de présens. Le petit écuyer l'aborde; et comme il paraît tout triste des affronts qu'il essuie, elle le plaint, le console, et lui témoigne le plus tendre intérêt : cet intérêt est bientôt de l'amour. L'écuyer est plus joli garçon que l'imbécile qui le représente en qualité de roi. Cendrillon est sensible à ses hommages, et les reçoit avec une aimable modestie; elle l'accepte pour son chevalier, et lui donne pour devise : *Simplicité, constance.* Enflammé des faveurs de sa dame, l'amoureux écuyer soutient dans un tournoi l'honneur de sa beauté, et sort vainqueur de tous les combats : il revient avec toute la cour. Le faux roi monte sur son trône, et les sœurs de Cendrillon étalent devant lui leurs grâces et leurs talens. Alors on ordonne à Cendrillon de danser. Elle prend un tambour de basque, entonne une ronde, et, dans les intervalles des couplets, exécute de petits pas avec beaucoup de précision, et de manière à faire honneur à madame Coulon, sa maîtresse. Ces pas ne seraient rien pour une danseuse de l'Opéra; ils plaisent dans une actrice de Feydeau, qui n'est pas obligée de danser, et de qui l'on n'attend que de l'aisance et de la grâce. C'est ainsi qu'au

Théâtre-Français, dans *les trois Sultanes*, le public est enchanté d'un petit air que mademoiselle Leverd chante avec goût, et de quelques pas qu'elle trace avec légèreté. L'écuyer, aussi passionné que Soliman, présente à Cendrillon la couronne, comme de la part du roi. Le roi postiche descend alors de son trône, et veut aussi couronner la belle inconnue. Cendrillon, qui ne veut point du roi, et qui n'a que son écuyer dans la tête, jette la couronne, et s'enfuit avec tant de précipitation, qu'elle laisse tomber en chemin un de ses souliers verts. Cet acte, beaucoup plus chargé que le premier, malgré le spectacle, la musique et la danse, me paraît moins agréable, parce qu'il s'éloigne plus de la comédie, et que l'intérêt y est étouffé sous la foule des accessoires.

Dans l'intervalle du second au troisième, le roi prête-nom est détrôné; l'écuyer, redevenu roi, est désolé de ce qu'il ne lui reste plus de tous les charmes de sa maîtresse qu'un soulier vert, dont la forme atteste qu'il appartient au plus joli pied du monde. L'acte s'ouvre par un air de bravoure chanté par mademoiselle Regnault, et fort applaudi; mais le jour d'une première représentation, il est prudent de ne pas juger tout-à-fait du mérite des choses par le bruit des applaudissemens. Si l'on s'en tenait à cette règle, presque tout serait parfait dans l'opéra nouveau; car presque tout a été applaudi avec les mêmes transports. Mais les airs de bravoure ont toujours tort dans les momens où l'on désire avec impatience que l'action marche; ce sont des obstacles dont la curiosité s'irrite, et c'est alors que le dépit s'écrie : *Musique, que me veux-tu?* L'autre sœur survient après l'air de bravoure, et quoique ce soit madame Duret, on craint qu'elle ne veuille aussi faire briller mal à

propos son gosier; mais on en est quitte pour la peur. Il s'agit bien d'une autre chanson : on apprend que ce roi si fêté n'est plus roi : lui-même vient certifier aux deux sœurs qu'il n'est plus qu'un misérable, et l'embarras qu'il éprouve à faire cette déclaration rappelle la scène de Pasquin avec Lisette dans *le Jeu de l'Amour et du Hasard*.

Les sœurs crèvent de colère : elles en ont d'autant plus sujet que c'est le petit écuyer tant méprisé qui est le vrai roi, et que le premier usage qu'il fait de son autorité est d'ordonner qu'une des deux sœurs épouse le ridicule mannequin qui le représentait. Dans l'excès de leur mauvaise humeur, elles reçoivent fort mal Cendrillon revenue à la cour avec ses habits de servante, d'après l'appel que le roi vient de faire à toutes les filles nobles de ses États. L'objet de cet appel est de leur faire essayer le soulier vert, et d'épouser celle à qui cet essai sera favorable : mais on n'aurait jamais fini s'il eût fallu présenter à tous les pieds des prétendantes cette merveilleuse chaussure. A l'aspect du soulier vert, Cendrillon s'écrie naïvement que c'est le sien, et le prouve en le chaussant.

Cet acte est le plus vide : on y trouve cependant de bonnes scènes : entre autres, celle où les deux sœurs veulent faire épouser à Cendrillon le niais qui a fait le roi, est assez plaisante; et celle où Cendrillon rencontre son chevalier, qui ne la reconnaît pas, offre de l'agrément. Mais le vice du sujet, c'est que du moment où le magicien prend sous sa protection Cendrillon, on n'a plus d'inquiétude sur son sort; il ne reste plus que la curiosité de savoir comment il s'y prendra pour faire la fortune de sa protégée. L'auteur a donc eu besoin de beaucoup d'art et de

talent pour ajuster ce sujet au théâtre aussi heureusement qu'il l'a fait. La nécessité de suppléer à l'intérêt est une excuse pour le fracas du spectacle auquel il a eu recours. L'éclat des décorations, la multitude des acteurs, les chœurs, la danse, sont des remplissages dont on ne peut guère se passer quand l'action ne suffit pas par elle-même pour attacher.

Le premier acte est très-satisfaisant : le second est remarquable par la métamorphose de Cendrillon en princesse, et surtout par une scène de Cendrillon avec le roi déguisé en écuyer. L'ensemble des trois actes est amusant, sauf quelques longueurs qu'il est aisé de faire disparaître. Le succès était assuré dès que mademoiselle Alexandrine Saint-Aubin jouait le rôle de Cendrillon : la faveur publique, qui s'est déclarée si hautement pour elle pendant tout le cours de ses débuts, est encore dans toute sa force; elle la mérite d'ailleurs par un naturel exquis, et des grâces qui lui sont particulières : ce n'est plus ici la copie de sa mère; c'est un rôle nouveau qu'elle établit. Il est vrai que c'est encore, dans le premier acte, la petite servante d'*Ambroise*; mais dans les suivans, elle s'élève fort au-dessus des ingénuités enfantines, grâce à la rose du magicien : elle a de la noblesse, de la sensibilité, de l'énergie; on peut augurer qu'elle conservera longtemps ce talisman.

Il y a deux niais dans la pièce. Le premier est le père, qui est aussi ridicule que le comte Sigismond dans *la Revanche* : ce rôle est bien joué par Juliet. Le second est le faux roi : Lesage y est aussi plaisant que dans M. des Chalumeaux. Il y a de l'esprit et de bonnes plaisanteries dans le dialogue.

La musique fait honneur au talent de M. Nicolo, la romance surtout, et la ronde accompagnée du tam-

bour de basque. On y remarque des duo agréables entre les deux sœurs : le premier est trop chargé d'ornemens, uniquement propres à faire briller, non la voix, mais le gosier. Les deux sœurs sont confiées à deux cantatrices distinguées qui les font bien valoir. Madame Duret a beaucoup contribué, ainsi que sa sœur cadette, au succès de la pièce. Mademoiselle Regnault a donné une nouvelle preuve de ses heureuses dispositions pour le jeu et le chant théâtral : le public l'a traitée de manière à n'exciter entre les sœurs aucune jalousie. Paul a joué le rôle du roi avec beaucoup d'énergie et de sensibilité : cet acteur zélé et laborieux acquiert chaque jour de nouveaux droits à la faveur publique. La plupart des morceaux de chant sont un peu longs ; ils ne sont pas toujours bien placés, et retardent quelquefois la marche de l'action. L'auteur des paroles, M. Étienne, qui a déjà enrichi ce théâtre de plusieurs productions ingénieuses, soutient avantageusement sa réputation dans celle-ci. Les auteurs ont été demandés avec empressement et applaudis avec enthousiasme, ainsi que mademoiselle Alexandrine Saint-Aubin. (24 février 1810.)

LULLI ET QUINAULT.

Mon intention n'est pas de m'opposer à la petite fortune que cette petite pièce pourrait faire sur le grand théâtre de l'Opéra-Comique ; que les habitués de Feydeau s'amusent de cette nouvelle facétie, s'ils y trouvent quelque chose d'amusant ; loin de les blâmer, je les en félicite : heureux, par le temps qui court, les spectateurs peu difficiles sur les plaisirs de l'esprit et des arts ! ces bonnes gens sont les seuls qui jouissent véritablement des petits vaudevilles plus ou

moins lyriques, aujourd'hui si multipliés. Les délicats n'ont que la triste consolation de plaindre le présent, de vanter le passé, et de fronder les amusemens du peuple. L'extrême frivolité de ces bagatelles ne doit-elle pas les mettre à l'abri de la critique? ne serais-je pas ridicule de prétendre examiner sérieusement des folies? autant vaudrait peser des toiles d'araignée!

Mais de quelque fond de tolérance dont je sois pourvu pour toutes ces babioles, il est certains devoirs indispensables : la raison et la vérité ont des droits que je me crois obligé de défendre. Je suis forcé de réclamer, au nom de Lulli et de Quinault, contre l'abus qu'on vient de faire de leur nom et de leur personne : c'est une chose tout-à-fait étrange que la manière dont on a déguisé, travesti, défiguré ces deux hommes célèbres; une pareille licence me paraît tout-à-fait intolérable. Croirai-je que l'auteur du nouvel opéra comique n'avait aucun renseignement sur Lulli et Quinault, et qu'il n'a pas daigné prendre la peine d'en chercher dans le premier dictionnaire? Croirai-je qu'ayant une connaissance suffisante de ces deux personnages, il a sciemment et volontairement falsifié, démenti, bouleversé tout ce que l'histoire nous apprend de Lulli et de Quinault? Dans cette double supposition, il serait également condamnable. Je sais fort bien que la fiction est permise aux poëtes dramatiques, et qu'un opéra comique n'est pas une histoire; mais je sais aussi que cette liberté a des bornes. Quand il s'agit d'artistes aussi connus et aussi célèbres que Lulli et Quinault, il n'est nullement permis de les présenter jeunes à une époque où ils avaient plus de cinquante ans, de les supposer gueux et obérés quand ils étaient riches, de leur prêter des fourberies plus dignes de Scapin et de

Crispin que de deux artistes d'une aussi grande réputation, et revêtus tous les deux de charges considérables.

Dans la pièce, Lulli et Quinault viennent de donner leur chef-d'œuvre d'*Armide* : cet opéra fut représenté pour la première fois en 1686; Quinault avait alors cinquante-trois ans, et il mourut en 1688, deux ans après la première représentation d'*Armide* : il y avait déjà quinze ans qu'il avait acheté la charge d'auditeur des comptes, et il avait cent mille écus de bien, valant plus de six cent mille francs d'aujourd'hui. Lulli avait aussi acheté la charge de secrétaire du roi du grand collége, et il en était en possession depuis seize ans. Voilà donc deux hommes, l'un de cinquante et un ans, l'autre de cinquante-trois, jouissant tous deux d'une fortune très-honnête, l'un secrétaire du roi, l'autre auditeur des comptes, qui se trouvent transformés à Feydeau en deux jeunes égrillards, en deux petits libertins abîmés de dettes, forcés de quitter Paris et de se réfugier dans une auberge de Saint-Germain pour se dérober aux poursuites de leurs créanciers. Il eût fait beau voir Lulli, directeur de l'Opéra depuis tant d'années, s'évader de Paris, et planter là l'Académie royale de musique et les premières représentations d'*Armide*, auxquelles il devait présider. Quant à Quinault, après avoir donné *Armide*, il était si peu disposé aux équipées et aux extravagances de cette nature, qu'il songeait à se retirer du théâtre par des principes de dévotion; il travaillait même à un poëme contre les protestans, dont voici le début :

Je n'ai que trop chanté les jeux et les amours ;
Sur un ton plus sublime il faut me faire entendre;
    Je vous dis adieu, muse tendre,
    Je vous dis adieu pour toujours.

O la plaisante mascarade ! un auteur de cinquante ans qui se repent de ses poésies amoureuses, et qui fait des vers pieux par pénitence, travesti tout à coup en un petit écervelé noyé de dettes à Paris, et qui va vivre à crédit dans une auberge de Saint-Germain!

Déjà les deux pensionnaires, qui ont plus d'appétit que d'argent, se sont endettés d'une assez grosse somme. L'hôte, M. Sansonnet, caricature des plus bouffonnes, commence à craindre de ne pouvoir tirer de ces deux étourdis cinquante louis qu'ils lui doivent; il crie, il menace ; mais, n'en déplaise à M. Sansonnet, c'est un fou et un sot d'avoir fait une aussi forte avance à des aventuriers qui ont bien la mine d'être des aigrefins. Les poëtes ont à leur disposition tous les jeux du hasard, même les plus incroyables ; la froide raison n'arrête jamais l'essor de leur imagination hardie. Voilà, par exemple, les deux héros de la pièce, sans argent, dans une auberge où ils doivent cinquante louis : ce n'est qu'un jeu pour l'auteur de les tirer d'affaire. Il fait venir dans l'auberge une femme hypocondriaque, avec sa fille Eugénie, laquelle, par un hasard non moins extraordinaire que tout le reste, se trouve être la maîtresse de Lulli; c'était assurément la fille de France la plus mal pourvue. Un amant de cinquante-trois ans, très-ivrogne, et de plus libertin, d'un commerce peu sûr! il n'y avait pas là, pour la demoiselle Eugénie, de quoi se féliciter des faveurs de l'amour.

La mère demande un médecin pour ses vapeurs; la fille, un homme de loi pour l'aider à rédiger un placet qu'elle veut présenter au roi. On voit bien, sans que je le dise, que Lulli va faire le médecin, et Quinault l'avocat; mais ce qu'on ne devinerait jamais, c'est le riche résultat de cette mascarade. Lulli or-

donne à la dame vaporeuse de la gaîté et de la musique, et lui-même, exécuteur de son ordonnance, chante avec la demoiselle un duo de sa façon, très-peu gai et très-propre à donner des vapeurs. Il n'y a rien encore là que de fort ordinaire; mais voici le merveilleux : la dame donne cinquante louis pour la consultation et pour le duo; jamais ni médecin ni musicien ne furent mieux payés.

Le dernier coup de baguette de l'auteur magicien, c'est l'arrivée d'un page dans l'auberge; et voici l'objet de son message : le roi, satisfait de l'opéra d'*Armide*, édifié de la conduite exemplaire du musicien et du poëte, voulant récompenser leur talent, leur sagesse et la sévérité de leurs mœurs, envoie le susdit page à leur auberge pour annoncer à ces deux graves personnages qu'il a nommé le musicien secrétaire du grand collége, et le poëte auditeur des comptes. J'ai déjà observé que l'un et l'autre, à cette époque, étaient revêtus de ces charges depuis quinze à seize ans; et il n'est pas inutile de remarquer que ce n'était point le roi qui nommait; ces charges s'achetaient, et la compagnie choisissait elle-même ses membres. Le grand collége et la chambre des comptes firent même dans le temps de grandes difficultés pour recevoir, l'un Lulli, l'autre Quinault, sous prétexte qu'ils étaient tous les deux faiseurs d'opéras. Nos deux vauriens, devenus des hommes importans et respectables, paient leur hôte avec l'argent de la mère. Lulli épouse la fille, quoiqu'il fût alors marié depuis fort long-temps, et très-las de femme. La demoiselle Eugénie se sera trouvée bientôt veuve; car Lulli mourut, comme je l'ai déjà dit, un an après *Armide*.

Les talens de Martin, de madame Gavaudan, de

madame Duret, de mademoiselle Alexandrine Saint-Aubin, soutiennent l'ouvrage; sans oublier ceux de mademoiselle Desbrosses, de Juliet et de Paul, qui tous ont contribué au succès : la pièce est jouée gaîment, comme elle a été composée. En ôtant les noms de Lulli et de Quinault, sur lesquels je n'entends point raison, en leur substituant des noms en l'air, tels que Valère, Dorante, ou tout ce qu'on voudra, il resterait une assez bonne folie, et une pièce aussi passable que beaucoup d'autres. Les fragmens de la musique de Lulli ont produit peu d'effet : celle de M. Nicolo eût trahi l'auteur quand on ne l'aurait pas nommé : elle ressemble parfaitement aux autres compositions que ce musicien, excessivement fécond et prodigieusement expéditif, ne cesse de prodiguer sur la scène de l'Opéra-Comique, dont il paraît être le fournisseur en chef. (3 mars 1812.)

OPÉRA-BUFFA.

NOTICE

SUR CET ÉTABLISSEMENT.

Il y a un demi-siècle à peu près qu'une très-petite troupe d'Italiens, qui, dans leur pays, ne s'élevaient pas fort au-dessus de la dignité de chanteurs des rues, vint chercher fortune à Paris, et nous apporta le premier échantillon de la véritable musique ; c'est une des plus grandes époques de notre histoire. Quelques hommes pleins de goût et de sensibilité se passionnèrent pour cette mélodie céleste ; la foule, accoutumée aux lourdes psalmodies de Lulli et de Rameau, fut plus étonnée que ravie de ces chants purs et de cette expression musicale dont on n'avait pas la moindre idée ; tous les membres de l'Académie royale de musique, administrateurs, acteurs, compositeurs, symphonistes, furent aussi consternés que le géant Cacus, lorsque Hercule fit pénétrer la lumière dans sa caverne ; ils combattirent *pro aris et focis*, avec tant d'ardeur et de succès, qu'on finit par renvoyer les bouffons chanter en Italie, tandis que l'Opéra continua de hurler à Paris.

Cette troupe n'avait que deux sujets dignes d'attention : Manelli, acteur médiocre, chanteur plein de goût, qui gouvernait une voix assez faible avec une

méthode admirable; la Tonelli, actrice charmante, cantatrice délicieuse, savante dans l'art de marier son jeu avec sa voix. La musique n'était pas alors une vaine broderie, un tissu de fredons et de roulades brillantes; tous les airs portaient un caractère dramatique : les pièces étaient beaucoup plus courtes qu'aujourd'hui, et beaucoup moins extravagantes; on y trouvait toujours quelques scènes bien faites, quelques situations vraiment comiques : on peut en juger par *la Servante maîtresse*; la musique était simple, naturelle, expressive et pittoresque. Le dessein des morceaux d'ensemble était plus pur et moins chargé; les richesses de l'harmonie n'étaient pas étalées avec tant de luxe et de profusion; le petit nombre des acteurs ne permettait guère de faire chanter ensemble plus de trois ou quatre personnages; et ces pompeux *finales*, où les compositeurs modernes font briller tout leur génie, ne faisaient point encore pâmer les auditeurs. On avait alors la simplicité de croire qu'il était absurde et impertinent d'établir en musique un entretien de sept personnes parlant toutes à la fois, dont on n'entend pas un mot, qui n'exprime rien, et qui n'a d'autre mérite que la difficulté.

Environ trente ans après, d'autres bouffons vinrent encore se loger à l'Opéra : la troupe était médiocrement composée; elle avait pour *tenor* un chanteur célèbre, mais usé, nommé Caribaldi. De même que les premiers bouffons avaient joué les pièces de la première école de Durante, des Pergolèse, des Galuppi, des Jomelli, etc., ceux-ci représentèrent les ouvrages de la seconde école de ce grand maître, de Paesiello, de Piccini, d'Anfossi, etc. Quoique le goût pour la musique fût prodigieusement augmenté, ce second détachement de chanteurs d'Italie fut mé-

diocrement accueilli, et des raisons d'économie forcèrent le gouvernement à congédier ces virtuoses, qui avaient coûté à l'Opéra cent quatre-vingt mille livres.

Une troisième troupe de bouffons, et la meilleure qui jamais ait paru en France, s'établit au théâtre qu'on appelait alors *de Monsieur*, quelque temps avant la révolution. Mandini, Raffanelli, Viganoni, la signora Baletti, la signora Morichelli, étaient des sujets de la première classe ; ils eurent d'abord un grand succès, et en auraient eu davantage s'ils fussent venus dans un temps plus favorable aux chansons ; mais l'orage révolutionnaire, qui commençait à gronder, formait une terrible basse qui absorbait toute l'attention, et la politique française nuisait à la période italienne.

Le moment est aujourd'hui venu plus propice ; la paix, la sécurité, la confiance, inspirent le goût des plaisirs ; l'enthousiasme de la musique, la fureur des spectacles est à son comble ; mais des chanteurs venant d'Italie ne sont plus une nouveauté, depuis que les Français se sont mis à chanter comme des Italiens. Les progrès étonnans qu'on a faits en France dans l'art du chant ne nous disposent pas à l'admiration pour des étrangers qui n'ont plus rien d'extraordinaire. Les Lays, les Garat, les Martin, les Elleviou, conspirent contre le signor Lazarini et le signor Cicerelli ; mademoiselle Barbier-Walbonne, madame Scio, mademoiselle Philis, etc., forment une puissante cabale contre la signora Strinasacchi et la signora Parlamagni. Les écoliers sont devenus des maîtres, et les Italiens aujourd'hui viennent trop tard. (15 prairial an 9.)

PERGOLÈSE.

LE STABAT.

Livrer le *Stabat* à des bouffons, c'est crucifier Pergolèse. Qu'on se figure la plus belle tragédie de Corneille ou de Racine jouée par les valets et les soubrettes d'une troupe de province. Un théâtre de farces déshonore ce chef-d'œuvre de pathétique ; des voix profanées par des ariettes comiques ne peuvent que le défigurer ; c'est dans un temple revêtu des images de la tristesse et du deuil, c'est au milieu des solennités lugubres, instituées pour rappeler le plus touchant des mystères, que devraient retentir ces accens d'une douleur auguste et religieuse.

J'entends exalter nos progrès dans la musique, et surtout dans l'art du chant : on dédaigne les anciens, on a pitié de leur goût suranné et sauvage ; peu s'en faut qu'on ne les regarde comme des barbares dont les productions sont indignes de se montrer au milieu de nos agrémens, de notre politesse et de notre luxe. Pourquoi donc ces sauvages et ces barbares ont-ils fait de la musique que nous ne sommes plus capables d'exécuter, malgré notre science prétendue et nos soi-disant progrès ? Comment, nous qui sommes si amoureux des difficultés, nous qui affectons partout l'érudition musicale et le pédantisme de l'harmonie, nous trébuchons sur la première strophe du *Stabat !* On ne

peut trouver aujourd'hui deux artistes qui puissent la chanter juste : on l'a manquée au concert des amateurs de la rue de Cléry ; on l'a manquée sur un théâtre d'Italiens qui ont la prétention d'être imperturbables dans les morceaux d'ensemble. Quoi ! les virtuoses qui exécutent ces fameux finales où l'on chante sept ou huit à la fois ne peuvent se tirer d'un duo?

C'est un argument fâcheux contre la perfection que s'attribuent nos Orphées gascons : il y a beaucoup d'apparence que ces difficultés dont ils sont si vains ne sont que des tours de charlatan, des prestiges de gosier aussi faciles que frivoles ; ce sont les véritables difficultés de l'art qui trahissent la faiblesse des artistes modernes, soit que, dans leur première éducation, ils n'aient pas pris la peine nécessaire pour les surmonter, soit qu'en effet le talent et les moyens leur manquent. Une des causes principales de l'oubli profond où l'on laisse aujourd'hui les anciennes compositions musicales, c'est l'impossibilité de saisir et de rendre l'esprit de ces chefs-d'œuvre. Il ne s'agit point de gazouiller ; il faut sentir, il faut exprimer avec force et précision : l'âme est plus nécessaire que le gosier. Le grand et l'unique avantage de nos musiciens actuels sur l'école précédente, c'est qu'ils sont vivans, et par là même en état de donner le ton et d'établir la mode ; ils accaparent toutes les audiences du public, et, ne lui faisant entendre qu'eux et leur musique, ils peuvent former son goût sur leur genre, et lui apprendre à n'estimer que les seules beautés qu'ils sont capables de produire.

Les anciens ne savaient ce que c'était que de commencer un ouvrage de musique par une de ces symphonies oiseuses et détachées qu'on appelle *ouvertures*. Le *Stabat* n'a point d'autre ouverture qu'une

espèce de ritournelle d'une expression sublime, qui prépare admirablement la première strophe : *Stabat mater dolorosa,* etc. Cette strophe, la plus pathétique après *Emisit spiritum,* peint l'attitude de la Vierge au pied de la croix, sa douleur calme et profonde, la consternation et même le silence de toute la nature autour d'elle. Ce morceau est extrêmement difficile à chanter; mais la difficulté n'est apparente que pour les connaisseurs : elle ne frappe point le vulgaire, qui trouve tout simple et tout naturel le dernier degré de la perfection, tandis que le moindre défaut lui paraît horriblement choquant. Si toutes les difficultés musicales étaient de ce genre, on ne courrait pas tant après les difficultés.

On peut appliquer au *Stabat* ce que Rousseau dit, dans sa *Lettre sur la musique française*, d'un duo qui termine le premier acte de *la Servante maîtresse,* petit opéra dont la musique est aussi de Pergolèse. *Rien ne manquera,* dit-il, *à ce duo, quand il sera bien exécuté, que des auditeurs qui sachent l'entendre. J'avoue que peu de musiciens français sont en état d'en sentir les beautés, et je dirais volontiers de Pergolèse, comme Cicéron disait d'Homère, que c'est déjà avoir fait beaucoup de progrès dans l'art que de se plaire à sa lecture.*

Ce que J.-J. Rousseau estime surtout dans le *Stabat,* c'est le *dessein,* c'est-à-dire l'invention et la conduite du sujet, la disposition de chaque partie et l'ordonnance générale du tout. *C'est en ce point,* dit-il, *que l'immortel Pergolèse a montré son jugement, son goût, et a laissé si loin derrière lui tous ses rivaux : son* STABAT MATER, *son* ORFEO, *sa* SERVA PADRONA, *sont, dans trois genres différens, trois chefs-d'œuvre de* dessein *également parfaits.*

L'autorité de l'auteur du *Devin du village* me paraît d'autant plus respectable en musique, qu'il était à la fois musicien et homme de lettres, que la science musicale ne l'avait point gâté, et que ceux même qui le regardent comme un compositeur médiocre, conviennent qu'il avait cette imagination vive et ardente, cette sensibilité exquise si nécessaire pour bien juger les arts.

On est étonné de trouver quelquefois dans une composition essentiellement grave, triste et lugubre, telle que le *Stabat*, des mouvemens vifs et même gais, des motifs plus chantans que la plupart de ceux de nos opéras comiques. C'est un secret ignoré des compositeurs français, que celui de composer des airs pathétiques sur un mouvement gai. Rousseau en fait la remarque, et il en cite un exemple frappant, tiré de *la Fausse Suivante*, ancien intermède italien : c'est l'air *Se pur d'un infelice*, air, dit-il, *très-pathétique sur un mouvement très-gai, auquel il n'a manqué qu'une voix pour le chanter, un orchestre pour l'accompagner, et des oreilles pour l'entendre.*

Le plus grand écueil à éviter dans les arts d'agrément, c'est la monotonie et l'ennui. Pergolèse avait trop de génie et de goût pour assommer ses auditeurs par une musique lente, lourde et soporifique : il n'y a que la majesté du grand Opéra français qui jouisse de ce privilége. L'art suprême était de réveiller les esprits par un chant agréable, sans cependant altérer l'expression générale de douleur et de mélancolie qui doit dominer dans toute la pièce. On ne trouve dans le *Stabat* que trois ou quatre strophes dont le chant soit éminemment triste, et c'est alors l'orchestre qui marque la mesure ; car il faut toujours qu'on la sente,

même dans les morceaux dont le caractère est le plus lent. Mais il y a plusieurs strophes qui ne sont que des prières, et dont le sujet n'a rien de tragique : celles même dont le fond est touchant, telles que *Quæ mœrebat et dolebat*, et *Cujus animam gementem*, n'en portent pas moins la douleur dans l'âme, quoique la mélodie en soit vive et cadencée ; c'est ce qui répand sur tout l'ouvrage une délicieuse variété. On n'aurait pas supporté, dans une pièce aussi longue, une teinte uniforme de tristesse. Ce qu'il faut observer aussi dans ce chef-d'œuvre de Pergolèse, c'est la grâce répandue partout, et qui s'allie toujours avec le plus grand pathétique : rien de dur, rien de baroque ; aucune de ces intonations bizarres et choquantes que l'école allemande confond avec l'énergie, et qui ne sont que des difformités. La première règle de la musique est de chanter et de plaire, même quand elle peint les situations les plus déchirantes. (20 germinal an 12.)

PAESIELLO.

LA SERVA PADRONA.

Paesiello n'a point paru extraordinaire dans son pays, lorsqu'il a remanié un chef-d'œuvre de Pergolèse. En France, que n'eût-on pas dit d'un poëte, de Voltaire lui-même, s'il eût essayé de nous donner une *Andromaque*, une *Iphigénie*, une *Phèdre?* On rirait aujourd'hui de Collin d'Harleville, qui voudrait refaire *le Misanthrope* ou *le Tartufe*. Il n'y a point à Paris de compositeur dont le front soit assez endurci pour remettre en musique la *Didon* de Piccini, l'*OEdipe à Colonne* de Sacchini, *l'Amant jaloux, le Tableau parlant, les Événemens imprévus* de Grétry. En Italie, on n'a pas de pudeur; le compositeur le plus ordinaire ne rougit pas de substituer sans façon sa musique à celle des plus grands maîtres, et ce ne sont pas toujours des Paesiello qui veulent remplacer des Pergolèse. Ce désordre a sa source dans le caractère des Italiens : jamais peuple n'eut plus de passion pour la musique, jamais passion ne fut plus inconstante. Un opéra est pour le spectateur italien ce qu'est une jolie femme pour un homme à bonnes fortunes, je n'ose pas dire ce qu'est une femme pour son mari ; la jouissance éteint bientôt le désir : idolâtre de ses appas pendant quelques jours, il ne tarde pas à lui préférer une figure commune,

qui n'a rien de piquant que la nouveauté. Ces dégoûts et ces caprices d'une nation si heureusement organisée pour la musique, mais si étrangement blasée, sont la principale cause de l'art musical en Italie : les compositeurs, de même que les cuisiniers des Apicius modernes, n'y sont plus occupés qu'à stimuler des palais émoussés. Nous autres Français, nous n'en sommes pas réduits à cet état de langueur et de satiété ; nous ne sommes pas encore, en musique, des hommes à bonnes fortunes ; nous nous piquons d'une constance bourgeoise, d'une fidélité à l'épreuve ; je ne sais même si nous n'avons pas encore quelques retours de tendresse pour les vieilles douairières de Rameau.

La Servante maîtresse de Pergolèse est un ouvrage classique ; c'est un modèle de goût, de naturel, de mélodie et d'expression ; c'est la règle de tous les compositeurs qui travaillent dans le genre comique : elle nous fut apportée par les premiers bouffons, vers 1750, et son succès fut prodigieux. Ce fut bien pis encore, lorsque, après la retraite des bouffons, elle reparut avec des paroles françaises : la sensation qu'elle produisit tenait du délire. Les Français éprouvaient alors le même ravissement qu'un aveugle de naissance auquel un artiste habile rend tout à coup la lumière. Les partisans de l'ancienne musique se consolaient par des épigrammes et des couplets :

Lulli n'est plus à l'Opéra
Le favori de Polymnie;
Rameau bientôt s'éclipsera
Malgré sa profonde harmonie;
Géliot n'a rien d'étonnant,
Il faut des bouffons d'Italie ;
Aujourd'hui tout Français galant
Ne se montre qu'en fredonnant :

E si, e no, e piou, e giou (1).
C'est à qui sera le plus fou.

La parodie française de *la Servante maîtresse* vaut mieux que la pièce italienne : elle fut jouée et chantée avec une étonnante perfection par Rochard et madame Favart. Cette actrice inimitable ne le cédait point aux plus célèbres cantatrices de l'Italie, et personne ne pouvait lui être comparé pour le jeu, la finesse et les grâces. La musique de Pergolèse ne demande pas ces voix brillantes et ce luxe d'exécution qui semblent avoir aujourd'hui des droits exclusifs à l'admiration de la multitude ; son mérite est dans l'expression, dans le charme de la mélodie ; il n'y faut ni roulades ni points d'orgue ; elle ne demande que beaucoup de goût et d'intelligence, avec un organe juste et flexible. L'ariette de bravoure : *Charmant espoir qui nous enchante !* a été ajoutée dans la pièce française, et ne se trouve point dans l'original.

Paesiello était digne, par son talent, de lutter contre Pergolèse ; mais son talent même devait le détourner d'entrer en concurrence avec ce grand maître, dans un sujet dont il avait si bien saisi le véritable esprit et les premières beautés. Si cette grande simplicité de Pergolèse l'a rassuré, il n'en a donc pas senti le prix ; il n'a pas craint de le gâter au lieu de l'embellir : c'est cependant ce qu'il a fait. Son ouverture est fort médiocre, mais du moins elle est fort courte ; Pergolèse n'a point d'autre ouverture que la ritournelle du premier air, et cette ritournelle est fort supérieure à l'ouverture de Paesiello. Les anciens

(1) Paroles d'une des plus belles ariettes de Pergolèse, qui signifient *et si, et mais, et oui, et non.* (*Note de Geoffroy.*)

musiciens dédaignaient ce luxe très-inutile des ouvertures, qui consiste à coudre une symphonie à un opéra, où il n'y a déjà que trop de musique. Les partisans mêmes de Paesiello conviennent que le premier air : *Aspettare*, *e non venire*, est très-inférieur à celui de Pergolèse ; il s'agit de peindre l'impatience d'un homme qui attend. Pergolèse a l'art d'exprimer à la fois, par des sons imitatifs, et la longueur de l'attente et la vivacité de celui qui attend ; la plainte, la lassitude, le dépit, ont leurs nuances ; tout cela forme un enchaînement de phrases musicales d'une longueur et d'une mélodie parfaites ; soutenu d'un accompagnement où les basses dominent, qui se fond avec le chant et le fait admirablement ressortir : c'est là qu'on trouve dans toute sa régularité cette fameuse période, dont le secret commence à se perdre, même en Italie ; et quand on songe que les paroles de ce bel air ne renferment que quatre vers, on ne peut s'empêcher de le regarder comme un morceau de poésie et une véritable création musicale : celui de Paesiello est chargé, confus et vague. Cet auteur a imaginé de peindre l'impatience par la volubilité du chant et la rapidité des sons ; mais il n'en résulte que du bruit : c'est par les intonations et le choix du rhythme que l'on peint.

L'entrée de la Servante maîtresse et son premier air, demandent une impertinence bien prononcée ; c'est à un valet qu'elle s'adresse : le second exige une impertinence plus aimable et mêlée de coquetterie ; c'est le maître qu'elle veut subjuguer. Paesiello l'a senti ; mais dans l'exécution il reste bien loin du goût et de la fermeté de Pergolèse, qui a toujours le mot propre en musique, tandis que Paesiello emploie les synonymes et les circonlocutions. L'éloge que j'ai

fait du premier air, chanté par Uberto, est trop faible pour le second : *Sempre in contrasti con te si sta*, où Pergolèse semble s'être surpassé : ce n'est plus ici un homme qui s'impatiente parce qu'on ne vient pas, c'est un homme qui gronde une servante aimable et jolie qui le pousse à bout. Il y a dans son emportement quelque chose qui trahit sa faiblesse et le tendre intérêt qu'il prend à ce petit démon qui le lutine. Les justes égards dus à Paesiello m'interdisent toute réflexion sur l'air aussi bruyant qu'insignifiant qu'il a mis à la place de celui de Pergolèse.

Le duo est un chef-d'œuvre de grâce, au jugement de J.-J. Rousseau, qui, s'il n'était pas un compositeur du premier ordre, possédait au moins le vrai sentiment de la musique. Zerbine, après avoir pris plaisir à porter au plus haut degré la colère de son maître Uberto, a l'impudence de lui déclarer qu'elle veut être sa femme : tel est le sujet du charmant dialogue où la servante épuise ce que la coquetterie a de plus raffiné, tandis que le maître, à moitié vaincu, se défend à peine, et résiste malgré lui. Ce contraste, si bien établi, est encore mieux rendu : Zerbine, insensiblement, devient plus séduisante ; elle répète jusqu'à trois fois, et toujours avec un nouvel accent plus enchanteur :

Non sono bella,
Graziosa, spiritosa?
Su mirate leggiadria,
V'è che brio, che maestà.

« Ne suis-je pas belle ? n'ai-je pas de l'esprit, de « la grâce ? Regardez-moi ; voyez cet air, cette tour- « nure. » Et la dernière fois, surtout, elle y met le ton de la tendresse et du sentiment le plus profond. Paesiello, sans s'arrêter à aucune de ces nuances, n'a

cherché qu'une vivacité brillante, qui exprime tout au plus qu'une tracasserie et une dispute entre le maître et la servante.

Je crois que l'air qui ouvre le second acte, dans la parodie française, et qui commence par ces mots : *Vous, gentilles jeunes filles*, n'est pas de Pergolèse : mais quel qu'en soit l'auteur, il me paraît d'un meilleur goût que celui de Paesiello : *Donne vaghe, i studi nostri*, qui n'est qu'une vaine broderie. Il y a cependant deux endroits où Paesiello se montre digne de lutter contre Pergolèse. L'air : *A Zerbina penserete*, est délicieux, surtout dans la première phrase ; si le reste y répondait, il pourrait soutenir la comparaison avec celui de Pergolèse, dont la simplicité touchante, l'expression vraie et naturelle se rapproche beaucoup du goût de la bonne musique française. Le début de l'air : *Son imbrogliato già*, et surtout l'accompagnement, m'ont paru d'un bon caractère ; mais cela ne se soutient pas ; la fin est vague et confuse, et le défaut général de Paesiello, dans cette musique, est de manquer de netteté et de caractère, et de parler beaucoup pour dire peu de choses. Il est surtout bien loin de la vigueur de Pergolèse dans cet endroit :

> *Sento un che poi mi dice :*
> *Uberto, pensa a te.*

« J'entends une voix qui me dit : Uberto, pense « à toi. » Enfin le duo qui termine cet intermède ne signifie rien, tandis que Pergolèse a su lui donner un motif gai et comique, très-analogue à la situation. Si l'on établissait ces deux pièces comme point de comparaison entre la musique ancienne et moderne, il en résulterait que les progrès ont été fort minces ;

que nous avons perdu en naturel, en expression, ce que nous croyons avoir gagné en ornemens; et que si nous faisons aujourd'hui des morceaux d'ensemble plus compliqués et plus brillans, des finales auxquels on se pâme, nos anciens savaient mieux faire des airs de situation et de caractère; qu'ils étaient plus grands peintres; qu'ils savaient mieux adapter la mélodie à la scène, et qu'ils étaient plus profonds dans la partie essentielle de l'art, qui consiste à exprimer les sentimens et les passions. Paesiello est à Pergolèse ce qu'Ovide est à Virgile, et Voltaire à Racine. (19 frimaire an 10.)

LA MOLINARA.

Mes éloges ne peuvent rien ajouter à la renommée de Paesiello; on a épuisé pour lui tout le protocole de l'admiration. L'esprit, l'originalité, la grâce, caractérisent ses productions; ses accompagnemens mêmes sont une charmante mélodie : on peut lui reprocher du luxe, quelques longueurs, quelques motifs vagues; mais il sait être simple, et il n'est jamais si délicieux que lorsqu'il n'étale point son art. Ce qu'il a fait de mieux pour nous, c'est *le Barbier de Séville*, parce que, sur un pareil sujet, sa belle musique nous dit quelque chose. Cet exemple doit être un trait de lumière pour les grands compositeurs d'Italie, particulièrement pour ceux qui sont jaloux du suffrage des Français. Qu'ils se persuadent bien que, dans un opéra, nous voulons autre chose que de la musique; qu'ils cessent de prostituer leur talent à des fadaises qui ne nous inspirent que de l'ennui et du dégoût; qu'ils parent de leurs sons enchanteurs nos bons drames. Je serais curieux, par exemple, de voir

le Jugement de Midas, l'Amant jaloux, les Événemens imprévus; la Belle Arsène, etc., etc., mis en musique par Paesiello, et joués en français, sans récitatif, par Martin, Elleviou, Chenard, mademoiselle Philis, madame Scio, etc., etc. C'est alors que la musique italienne aurait pour nous du sens, et nous serions en état de l'apprécier.

C'est encore une étrange pièce que cette *Molinara;* c'est ûn amas de folies italiennes qui ne sont point plaisantes pour des Français. Il y aurait cependant de quoi faire sur ce sujet un assez joli opéra comique, s'il était traité par quelqu'un de nos bons faiseurs. Le caractère de la meunière n'a point la légèreté, la finessé et l'agrément que notre scène exige. Cette femme a trois amans : un baron qui est sur le point d'épouser une riche comtesse, et qui préfère le moulin au château; le gouverneur du lieu, vieillard ridicule, et qui, malgré son titre de *gouverneur,* n'est qu'une espèce de maire du village; enfin, un pauvre scribe, soi-disant notaire. Le baron et le gouverneur choisissent le notaire pour leur Mercure, et le notaire ne travaille que pour lui. La jalousie de la comtesse fait échouer tous les stratagêmes des amans de la meunière, et la meunière elle-même, pour se débarrasser d'une surveillance importune, veut choisir un mari. Elle déclare qu'elle épousera celui qui voudra se faire meunier. Le baron est pétrifié d'une pareille proposition; le notaire délibère : l'encre, l'amour et la farine se livrent un combat dans son âme; l'amour et la farine l'emportent : cette plaisanterie est du poëte italien, et je lui en renvoie tout l'honneur. Le baron, désespéré d'avoir perdu la meunière, devient fou à lier; c'est Roland le furieux; il assomme et tue tout le monde; il prend la meunière pour Angélique, le

notaire pour Médor, et décharge un fameux horion sur la tête de ce rival, qui tombe étourdi du coup; la meunière s'évanouit de son côté; mais tous les deux, dès qu'ils sont seuls, prennent la fuite sans se souvenir qu'ils sont mourans; puis ils se brouillent, se raccommodent. Voici un échantillon de leurs douceurs :

Tu vas être ma marmotte,
Tu seras mon sapajou.
. . . .
O ma charmante meunière,
Tu m'as moulu le cerveau,
Tu me réduis en farine,
Tu me pétris en gâteau,
Tu me cuis à la sourdine,
Et m'avales d'un morceau.

LA MEUNIÈRE.

O mon doux, mon beau notaire,
Tu mets en papier mon cœur,
Et puis sur lui tu griffonnes
Des actes pleins de douceur.

N'est-on pas trop heureux de ne pas entendre ces paroles-là? Le baron rentre dans son bon sens, et prend pour son pis-aller la comtesse, qui veut bien se contenter du rebut de la meunière. Telle est cette farce, où il n'y a ni liaison ni suite, quoiqu'on y trouve quelquefois des intentions comiques. (18 fructidor an 9.)

IL BARBIERE DI SIVIGLIA.

PAESIELLO avait déjà tenté avec succès, dans *la Frascatana*, de marier la musique italienne au théâtre français; il forma dans *il Barbiere di Siviglia* une seconde alliance non moins heureuse et même plus étroite; car c'est une traduction exacte du *Barbier*

de Séville de Beaumarchais, au lieu que *la Frascatana* n'est qu'une faible imitation de *l'École des Femmes* de Molière : Paesiello a depuis encore épousé *Nina;* mais ces trois unions sont imparfaites; en adoptant l'esprit français, il a rejeté la langue. Il faudra bien à la fin que les musiciens italiens se déterminent à rendre à la France ce dernier hommage; il faudra qu'ils parlent la langue du peuple dont le suffrage doit être le plus flatteur pour leur ambition, et que la musique italienne s'unisse aux paroles françaises, au risque de faire mentir l'oracle de Jean-Jacques, qui depuis long-temps a prédit l'impossibilité d'un pareil mariage; car assurément le fanatisme musical ne sera jamais assez fort pour engager les Français à étudier un idiome étranger, pour le seul avantage d'en sentir la mélodie. Les Romains, encore barbares, trouvèrent des maîtres dans les Grecs qu'ils avaient subjugués : les conquérans abaissèrent l'orgueil de la victoire devant les arts et le langage des vaincus, comme on a vu depuis les guerriers tartares se soumettre aux mœurs et aux usages des lettrés chinois; mais les Français, aussi distingués par leur goût et leur politesse que par leur courage et leurs exploits, les Français, encore plus conquérans par leur esprit que par leurs armes, n'ont pas besoin d'emprunter le dialecte d'une nation qui s'est instruite à leur école sur des objets plus importans que des ariettes. La langue française, consacrée par les chefs-d'œuvre du génie, ne pliera point devant des fredons : les Italiens doivent être assez fiers de nous donner leur musique, sans qu'ils se flattent de nous faire adopter leur langue. On médite, dit-on, une révolution dans notre grand Opéra; je doute qu'elle puisse s'étendre jusqu'à le faire chanter en italien;

qu'on parvienne à le faire bien chanter en français, et la révolution sera très-heureuse.

Il Barbiere di Siviglia, de Paesiello, fait-il autant ou plus de plaisir que *le Barbier de Séville,* de Beaumarchais, en supposant un mérite égal dans le jeu et l'exécution? Cette question, bien résolue, éclaircirait le problème de l'union de la musique et de la poésie; car si la comédie du *Barbier,* bien jouée et bien récitée, amuse encore plus que la même comédie transformée en opéra et parfaitement exécutée, ce n'était pas la peine que le musicien se joignît au poëte pour produire moins d'effet par cette jonction. La musique d'abord fait perdre les épigrammes, les saillies, les traits originaux de la pièce; la musique peut rendre des farces, elle ne peut pas rendre un bon mot. Il s'agirait donc de savoir si la mélodie relève plus les situations que le récitatif n'affaiblit le dialogue.

Le succès du *Barbier de Séville* de Paesiello, en 1789, tenait aux talens des bouffons de ce temps-là, et au plaisir d'entendre de bonne musique sur une pièce plaisante, connue de tout le monde, dont il était aisé de suivre l'intrigue. Les bouffons italiens, dans cette pièce, égalaient ou même surpassaient les meilleurs acteurs français; ce qui peut passer pour une espèce de miracle. Quoique la voix de Mandini ne fût pas parfaitement convenable au rôle du comte Almaviva, il avait d'autres qualités brillantes, capables de racheter ce léger inconvénient. Quant à la musique, ce n'était peut-être pas la meilleure que Paesiello eût composée; c'était la plus dramatique. Quoique *le Barbier de Séville* ne brille pas par la régularité, il avait cependant un si prodigieux avantage sur les canevas des opéras bouffons, qu'il sem-

blait que la mélodie italienne se fût réconciliée, pour la première fois, avec le bon sens : Beaumarchais, en musique, paraissait un prodige de raison et de sagesse ; l'art du compositeur ne pouvait pas faire une plus grande métamorphose.

Je dirai ici en passant que ce fameux accent italien, sur lequel on dispute, n'est autre chose que la véritable expression du chant : les chanteurs italiens n'en ont pas l'obligation à leur langue, mais au caractère touchant et vrai de leur musique, et au sentiment vif des beautés de l'art. Un Français, avec le même goût et le même sentiment, mettra le même accent sur des paroles françaises : ce qui manque à nos chanteurs et à nos cantatrices, ce n'est pas l'accent propre à la langue italienne, c'est l'âme et la sensibilité, qui est un talent particulier de l'individu, et non pas une prérogative de l'idiome. Il y a certainement des Italiens et des Italiennes qui chantent fort mal, en dépit de l'accent italien. (8 prairial an 10.)

MOZART.

COSÌ FAN TUTTE.

Faire l'éloge de Mozart est un devoir qu'on remplirait plus volontiers, si ce compositeur n'était pas l'objet d'un enthousiasme extraordinaire : les louanges qui ne sont que justes et raisonnables paraissent bien froides auprès des transports fougueux d'une aveugle admiration ; les fanatiques épuisent tout ce qu'il y a de plus brillant et de plus fort dans les expressions, et ne laissent plus de termes aux amateurs éclairés, aux connaisseurs délicats, qui rougissent de répéter après la multitude les épithètes de *délicieux*, d'*enchanteur*, de *divin*. On loue avec quelque réserve un artiste déjà trop loué ; et l'on a plus de penchant à faire ressortir des défauts qui ne sont point assez sentis, qu'à faire valoir des beautés déjà portées au-delà de leur juste prix : c'est ce qui m'est arrivé à l'égard de Voltaire, c'est ce qui m'arrive avec Mozart. Je vois avec peine qu'on le place au-dessus des grands hommes qui sont allés plus loin que lui dans les parties essentielles de l'art, et qu'on érige des autels au disciple sur les ruines des temples de ses maîtres.

Mozart parut dans la carrière vers le temps où la révolte de l'harmonie contre la mélodie jetait du dés-

ordre dans l'empire musical, en plaçant la suivante sur le trône de la maîtresse : on commençait à paralyser l'âme en accoutumant l'oreille au bruit : on renforçait les orchestres au détriment de la voix : le chant était accablé par le nombreux cortége qui dans l'origine n'était fait que pour l'accompagner et le fortifier : tout tendait à dégrader l'art, en le réduisant, comme on le fait depuis fort long-temps, à la seule fonction de flatter les sens sans rien dire à l'âme; et nos compositions les plus vantées aujourd'hui n'offrent plus à l'oreille dédaigneuse et blasée que des sons agréablement combinés, dont le plus grand mérite est dans l'organe du chanteur et de la cantatrice.

Si Mozart était né avec le véritable esprit de son art, il se fût opposé à cette révolution humiliante et destructive, qui ne pouvait être favorable qu'à la médiocrité, en corrompant le goût des auditeurs par des nouveautés séduisantes et dangereuses; il aima mieux profiter lui-même de la révolution, et fonder sa gloire sur la corruption du siècle. C'est ce que Voltaire a fait aussi dans son genre, parce qu'il était né avec l'esprit qui combine et calcule, plus qu'avec le génie qui crée et perfectionne.

Mozart avait un talent particulier et une rare aptitude pour l'harmonie. Savant autant qu'il est possible de l'être, doué d'une heureuse fécondité, il varie ses modulations et ses accords avec tant d'adresse et de grâce, qu'il donne souvent à son harmonie le mérite du chant : souvent aussi il a des caprices, des bizarreries que ses adorateurs appellent de l'originalité, et qu'ils aiment comme les amans aiment les défauts de leur maîtresse. Sa mélodie a presque toujours de l'agrément, jamais d'expression, de justesse et de force. Il y a dans ses ouvrages de jolis airs, des

airs légers, gracieux et suaves : point de grands airs, point d'airs pathétiques, point d'airs de situation et de caractère, ou plutôt ceux qu'il essaie dans ce genre sont faibles et insignifians. En général, son chant manque de rondeur, d'unité ; c'est un assemblage de modulations qui ne sont pas bien liées, de phrases qui n'ont pas un centre commun : il n'est pas très-fidèle aux lois de la période italienne, qui déjà perdaient quelque chose de leur influence quand il commença à composer pour le théâtre.

Dans la musique, Mozart est un métis formé du mélange de la race allemande et de la race italienne : son naturel germanique perce toujours à travers l'éducation qu'il a reçue en Italie, et son extrême vogue prouve que l'école allemande a prévalu. Il doit au terroir de la patrie sa supériorité de l'harmonie, et dans cette patrie même il est inférieur au célèbre Haydn : il doit au climat de l'Ausonie la grâce et la suavité qu'on remarque souvent dans la mélodie : mais son péché originel, sa naissance sous un ciel triste et rigoureux, ont borné son mérite dans cette partie à des agrémens vains et vagues, et ne lui ont pas permis d'arriver au cœur, d'atteindre à cette expression vraie, naturelle et touchante, pleine d'âme, de mouvement et de vie, caractère distinctif des Orphées de l'Ausonie.

Pour ne parler ici que des opéras comiques de Mozart, ceux qu'on vante le plus n'égalent point *la Bonne Fille* de Piccini, *la Colonie* de Sacchini, les chefs-d'œuvre de Grétry : Mozart n'a composé que dans ce mauvais genre d'opéras bouffons modernes, étranger à toute expression dramatique, dénué de toute vérité et de tout caractère, farci de morceaux d'ensemble très-confus, éternel chaos de quatuor,

de quintetti, de sextuor, etc., d'abord étonnant, bientôt fatigant, au milieu duquel on distingue à peine deux ou trois airs vagues et insignifians.

L'ouverture de *Così fan tutte* est une symphonie agréable, mêlée de quelques bizarreries piquantes, et qui a le grand mérite d'être courte. Barilli a deux airs de facture moderne, où l'on affecte de réduire le chant aux simples accens de la parole, et dont toute la mélodie est dans les accompagnemens : ces airs sont favorables au jeu et à la pantomime ; en cela ils conviennent à Barilli, chanteur naturel et bon acteur. L'air que chante madame Barilli est plein de grâce et de suavité ; mais il tire son plus grand mérite de l'organe pur et mélodieux de la cantatrice, qui embellit tout : c'est elle qui excite l'enthousiasme plutôt que le compositeur. Les deux autres femmes n'ont aucun air à chanter. Cependant madame Muraglia, chargée des seconds rôles, a une fort jolie voix ; on regrette qu'elle n'ait pas eu plus d'occasion de l'exécuter : ce qu'elle en a montré dans les morceaux d'ensemble, fait juger qu'on aurait eu du plaisir à l'entendre seule.

Il serait à désirer que la troupe pût faire l'acquisition de quelques sujets distingués : il y en a un trop grand nombre de médiocres ; ce qui empêche de monter plusieurs grands ouvrages, qui ne pourraient être exécutés avec succès. Barilli et sa femme ne peuvent suffire à tout : l'un et l'autre sont bien précieux, et il importe bien à l'administration de les conserver ; une pareille perte serait presque irréparable dans la disette actuelle. Madame Muraglia est une seconde femme très-utile et très-agréable : elle a une physionomie piquante, un jeu très-convenable, et beaucoup de grâce sur la scène.

L'opéra de Mozart fait plaisir; il est conforme au goût des amateurs du jour : la plupart des morceaux d'ensemble sont fort applaudis, et méritent de l'être. Mais le charme de la nouveauté s'évanouira bientôt : il faut promptement préparer un autre ouvrage pour prévenir la satiété.

Il y a moins de bouffonneries grossières dans cette pièce que dans les autres du même genre; mais il n'y a guère plus de bon sens et de vraisemblance : on y remarque cependant un vernis satirique et une sorte de moralité qui n'est pas très-honorable pour les femmes; mais les femmes n'ont pas de grandes prétentions à la constance : il leur suffit de plaire et de charmer.

Un vieux militaire, qui connaît les femmes, parie contre deux jeunes amans, prêts à partir, que leurs maîtresses seront bientôt consolées de leur absence. Les jeunes gens, qui n'ont pas autant d'expérience, n'en veulent rien croire : pour en faire l'épreuve, ils font leurs adieux, partent baignés de larmes, et reviennent, déguisés, se présenter aux deux belles affligées, qui ne les reconnaissent pas. Ils sont d'abord rebutés; mais, par le conseil du vieux militaire, ils ont recours aux grands moyens : ils font semblant de s'empoisonner pour les deux cruelles. Le désespoir et la mort de ces nouveaux amans attendrissent les dames, qui, après quelques façons, finissent par se rendre, et même se disposent à épouser, quand les amans se font connaître. Ils entendent assez bien la plaisanterie pour signer le contrat qui, dans l'intention de leurs maîtresses, avait été dressé pour d'autres que pour eux.

Le titre est trop général : toutes les femmes ne se consolent pas si vite. La pièce est ornée d'un petit

ballet de la composition de M. Morand, danseur agréable, qui avait eu du succès à la Porte-Saint-Martin : le ballet est simple, bien exécuté, et surtout il est court. (6 février 1809.) (1).

---

(1) Rossini a détrôné tous ces grands maîtres, ou, pour mieux dire, la vogue est en ce moment pour lui. Fera-t-il oublier ses prédécesseurs? J'en doute.

(*Note de l'Éditeur.*)

FIORAVANTI.

LE CANTATRICE VILLANE.

Cela est bien gai, bien bouffon, bien fou; beaucoup de fracas et de mouvement, une musique vive et brillante : c'est ce que le genre exige. Quand on renonce à la raison, il faut du moins s'amuser et s'étourdir; et rien n'est si triste qu'un fou sérieux. Entre les opéras bouffons, il faut distinguer celui-ci comme vraiment digne de son titre : la scène ne languit point; on n'y sent presque point l'ennui mortel du récitatif, fléau des opéras français et italiens; la plus grande partie du dialogue est en musique.

On devrait bien bannir tout-à-fait des compositions musicales ce récitatif assommant, ce dialecte insipide et monotone dont on a fait mal à propos un intermédiaire entre la parole et le chant. Il ne faut dans un opéra que des monologues et des dialogues en musique : quant au récitatif, qui n'a rien de la musique que le désagrément d'être noté, et qui n'a ni la liberté, ni la variété, ni la vivacité, ni la grâce de la parole, c'est une invention essentiellement vicieuse, qui ne peut avoir d'autre origine que le lutrin et la psalmodie de nos églises; le plain-chant même est encore moins ennuyeux que le récitatif.

Si l'exemple de notre Opéra-Comique, où personne n'est choqué de l'alternative de la parole et du chant, ne peut engager les autres théâtres à substituer la parole à ces cris vagues qu'on appelle récitatif, je ne vois rien qui empêche que toutes les scènes des opéras ne soient en musique : la plupart des morceaux d'ensemble ne sont autre chose que des conversations musicales. Eh bien! tout ce qui n'est pas air dans un opéra, devrait être morceau d'ensemble; seulement on observerait de n'employer qu'une musique simple, légère et facile, dans tous les endroits qu'on a coutume de consacrer aujourd'hui au récitatif. Et si l'on m'objecte que les chanteurs seraient trop fatigués, je répondrai que le récitatif fatigue autant et plus que le chant; et qu'au reste, le meilleur moyen de reposer les chanteurs, c'est d'abréger les opéras, qui sont toujours trop longs.

Les Italiens, nés pour la musique, enthousiastes de cet art jusqu'à la folie, sont aussi ceux qui ont le mieux réussi à peindre tous les travers de la mélomanie : leurs caricatures, en ce genre, sont plaisantes et originales; ils ont leur *Impresario in angustie* (l'Entrepreneur dans l'embarras), tableau très-comique et très-vrai du charlatanisme des entrepreneurs, des intrigues des compositeurs, des ridicules des poëtes, des rivalités et des prétentions des chanteurs et des cantatrices. Dans *le Cantatrice villane*, on voit un maître de chapelle sot et ignorant, qui, par des contorsions et des grimaces, croit imiter les transports du génie; un amateur vieux et infirme, qui se sent attaqué de la goutte toutes les fois qu'il chante, et qui cependant veut toujours chanter, et chante toujours faux : à toutes ces extravagances se joint l'extravagance plus grande encore d'être amou-

reux de jeunes villageoises qui se moquent de sa passion surannée.

Le fond du sujet est assez agréable : le maître de chapelle, passant dans un village, y trouve des jeunes paysannes fort aimables, qui ont la voix jolie ; pour former avec elles une liaison plus étroite, il entreprend d'en faire des cantatrices d'opéra. Il leur promet de leur apprendre la musique en quatre leçons, comme certains charlatans, parmi nous, s'engagent à démontrer la grammaire en six leçons, à montrer toutes les sciences en six mois, pourvu qu'on leur paie le premier mois d'avance. Les villageoises, naturellement vaines, se laissent aisément persuader ; déjà elles s'imaginent briller sur le théâtre d'une grande ville, entourées d'adorateurs et couvertes d'applaudissemens. De ces trois villageoises, Agathe tient cabaret, ce qui n'est pas indifférent pour le musicien ; Rose est une veuve, ou qui se croit telle ; Gianetta n'est là que pour faire la troisième. Déjà ces paysannes sont rivales, déjà elles se disputent le titre de premières cantatrices : leurs querelles, leur jalousie animent beaucoup la scène. Il s'agit de mettre leur talent à l'épreuve. Le vieux amateur goutteux, amoureux de Rose, ainsi que le maître de chapelle, entreprend de monter un opéra de Métastase pour le début de cette veuve ; il en fait faire la répétition : c'est une caricature à peu près dans le goût de la lecture que le poëte fait de son opéra dans l'*Impresario*. Rose, qui ne sait pas une note de musique, lit et chante à livre ouvert l'ariette de Fulvie : elle a le plus grand succès. Le maître, l'amateur, toute l'assemblée est ravie ; mais l'ariette est suivie d'un morceau d'ensemble à grand effet, qui forme une catastrophe terrible : un militaire, et plusieurs de ses

camarades qui assistaient à la répétition, se lèvent tout à coup, présentent leurs fusils, et couchent en joue les musiciens et les cantatrices. Grand désordre, consternation générale; épouvantables grimaces du goutteux et du maître de chapelle, qui, par parenthèse, s'appelle don Bucéphale, nom très-honorable pour lui qui n'est qu'un âne, puisque c'est le nom d'un cheval.

Ce militaire, qui fait tant de bruit au dénouement, a paru dans tout le cours de la pièce sans qu'on y fît grande attention. C'est le mari de la prétendue veuve Rose : il revient de la guerre, où l'on croyait qu'il avait été tué. Au lieu de se faire connaître tout bonnement à sa femme, il l'observe, il l'épie : il est toujours furieux contre elle, contre l'amateur, contre le maître de chapelle; mais il n'éclate qu'au moment de la représentation. La terreur qu'inspirent son bataillon et ses fusils est bientôt dissipée par une reconnaissance théâtrale : les époux se réconcilient, l'opéra de Métastase reste là, et les cantatrices redeviennent paysannes.

La musique, pleine de feu et de verve, est de Fioravanti : elle est digne de l'auteur de *la Capricciosa pentita;* c'est en dire assez pour son éloge. (5 février 1806.)

CIMAROSA.

IL MATRIMONIO SEGRETO.

Le Mariage secret est le chef-d'œuvre de Cimarosa dans le genre comique : on ne peut reprocher à cet ouvrage charmant qu'un luxe excessif, une sorte de profusion de beautés musicales, qui se nuisent et s'étouffent réciproquement, parce qu'elles sont trop entassées. Il y a bien aussi quelques motifs de chant peu naturels et trop bouffons, quelques caricatures qui peut-être sont conformes au goût et à la langue des Italiens, mais qui choquent la délicatesse française : il y a une certaine noblesse, une certaine grâce qu'il faut toujours conserver, même dans les sujets qui paraissent en être le moins susceptibles. Les compositeurs italiens modernes ont souvent trop donné à la farce : ces taches légères disparaissent dans *le Mariage secret,* devant le plus grand nombre des morceaux dont l'expression est vraiment originale et dramatique. (13 prairial an 13.)

GLI ORAZI E CURIAZI.

Jamais sujet ne fut plus rebelle à la musique. On ne peut, par des sons, rendre le sublime héroïque ; il n'y a que le sublime pathétique qui se prête à la mélodie, comme on le voit dans le *Stabat* de Pergolèse, et dans l'air magnifique d'*OEdipe à Colone, Elle m'a prodigué :* encore a-t-il existé infiniment peu de musiciens capables d'atteindre cette hauteur de l'art musical. Comment se fait-il qu'il se soit trouvé deux musiciens assez imprudens pour être tentés de mettre en chansons la férocité d'Horace et le meurtre de Camille ? Ces musiciens sont un Italien et un Allemand, ou du moins un Italien germanisé, Salieri et Cimarosa. Ces compositeurs présomptueux, avant de former une pareille entreprise, n'avaient donc pas lu la narration de Tite-Live, et ne connaissaient pas la tragédie d'*Horace* du grand Corneille? La peinture a voulu aussi s'emparer de ce fameux combat ; mais elle a été obligée de se borner à un accessoire ; elle n'a pu rendre que le serment des combattans, et la peinture du combat par Tite-Live est un tableau bien supérieur à celui qui représente le serment des trois guerriers.

Cimarosa, compositeur italien, célèbre pour la grâce, osa monter sur le ton héroïque son luth fait pour les amours : tel qu'Anacréon, qui voulait chanter les Atrides et Cadmus, Cimarosa a essayé de chanter les Horaces et les Curiaces ; sa lyre, comme celle d'Anacréon, s'est trouvée trop faible : le musicien de Naples devait être écrasé par le poëte de Rouen ; les vers du grand Corneille, ses tirades, ses mono-

logues, son dialogue, sont bien au-dessus des airs et des chœurs de Cimarosa. Comment rendre le *qu'il mourût,* qui vaut lui seul tout un opéra, parce qu'il ravit et transporte l'âme, chose que ne peut faire la musique de Cimarosa? Tout ce que la tragédie de Corneille a de grand et d'héroïque :

Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux.
. . . .
Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.
— Je vous connais encore. . . . .
. . . .
Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver encor quelque chose d'humain.

Tous ces traits et une foule d'autres, qui excitent l'admiration, sont perdus dans l'*opera seria,* et la perte est sérieuse : il me semble voir dans Cimarosa, rival de Corneille, un petit Cupidon luttant contre un Hercule. On ne pouvait pas jouer un plus mauvais tour à la musique; c'était étrangement la compromettre que de la mettre aux prises avec des pensées si mâles, des sentimens si vigoureux. Le musicien, essayant des notes sur un sujet si austère, me représente l'Amour, dans le ballet de *Télémaque,* essayant ses flèches sur la peau dure de Mentor, et en émoussant la pointe au lieu de l'enfoncer.

Qu'a donc fait Cimarosa? Il a fait des chants agréables, des chœurs harmonieux, de beaux morceaux d'ensemble qui n'ont rien de commun avec les Horaces et les Curiaces, quoiqu'il lui ait plu de donner ces noms célèbres aux personnages chantans de son opéra. Les spectateurs des *opera seria* n'y vont que pour entendre des sons; Cimarosa leur en a donné qui en valent bien d'autres : les spectateurs doivent être contens; peu leur importe que ces sons soient l'ex-

pression vraie et naturelle des sentimens dont les Horaces et les Curiaces furent autrefois animés : il doit leur être assez indifférent que ces sons expriment cela ou quelque autre chose, ou même rien, pourvu qu'ils soient bien modulés, bien mélodieux, bien flatteurs pour l'oreille : l'esprit et l'âme n'ont rien à voir dans tout cela ; il y a long-temps que nos Orphées modernes l'ont ainsi décidé : nous ne sommes plus au temps où les musiciens étaient poëtes. (22 juin 1813.)

FIN DU TOME CINQUIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

DU CINQUIÈME VOLUME.

THÉATRE
DE LOUVOIS ET DE L'ODÉON.

M. CHARLEMAGNE.

RICCOBONI.

COLALTO.

M. PICARD.

M. DUPATY.

M. DIEU-LA-FOI.

M. ÉTIENNE.

M. DUMANIANT.

COLLIN D'HARLEVILLE.

M. ANDRIEUX.

M. CAIGNIEZ.

M. DUVAL (ALEXANDRE).

M. HAPDÉ (AUGUSTIN).

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

J.-J. ROUSSEAU.

GLUCK.

PICCINI.

SACCHINI.

GRÉTRY.

SALIERI.

MOZART.

M. LESUEUR.

M. CATEL.

M. KREUTZER.

PERSUIS.

M. SPONTINI.

ORATORIO.

BALLETS-PANTOMIMES.

M. GARDEL.

M. AUMER.

M. MILON.

OPÉRA-COMIQUE.

DUNI.

MONSIGNY.

GRÉTRY.

MÉHUL.

DALAYRAC.

M. LESUEUR.

M. BERTON.

M. BOÏELDIEU.

GAVEAUX.

NICOLO-ISOUARD.

OPÉRA-BUFFA.

PERGOLÈSE.

PAESIELLO.

MOZART.

FIORAVANTI.

CIMAROSA.

FIN DE LA TABLE DU CINQUIÈME VOLUME.